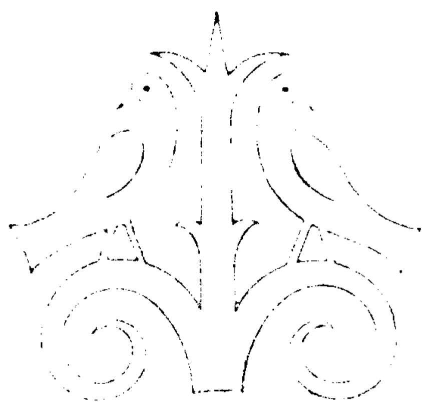
DE SCHOUW

GEWIJD AAN HET
KULTUREELE LEVEN
IN NEDERLAND



ORGAAN VAN DE
NEDERLANDSCHE
KULTUURKAMER

DERDE JAARGANG · NUMMER 2 · FEBRUARI 1944

OP DEN OMSLAG

Het veelzijdig en belangwekkend oeuvre van den kunstschilder A. Colnot telt o.a. bloemstukken en stillevens, breed van vorm, diepdonker van toon en diep en sonoor van klank — een voortdurend en stil geluk voor den kunstzinnigen bezitter — de schilder van het Hollandsche landschap evenwel treedt uit de werkstukken bovenal op den voorgrond.

Deze landschappen, zooals er op den omslag één staat afgebeeld, heeft hij gezien met een verheven, dramatische visie, met den typischen, peinzenden, diep-indringenden, bewogen blik van den Noordschen kunstenaar: de strenge velden, de zonovergoten weiden, de sneeuwvlakten, de boomgroepen, de houten bruggetjes, de boerenhuizen en niet te vergeten de molens, alles onder steeds wisselende luchten, in zomer en winter, bij regenvlagen en maanlicht, — heeft hij tot zelfstandige schoonheden herschapen.

Erich Wichmann heeft eens gezegd: „Hoort naar het lied van uwen eigen grond, waar eens uw eigen volk zijn eigen grootheid vond". De bodemverbonden Colnot is de dichter geworden van dezen vertrouwden eigen grond, dien wij Holland noemen.

Aernout Colnot, die in 1887 te Amsterdam werd geboren, heeft ook zijn tol aan het maatschappelijk leven betaald voor het recht een Nederlander te zijn: hij is de leider van de vakgroep Beeldende Kunsten van de Nederlandsche Kultuurkamer.

Werken van den meester zijn in binnen- en buitenlandsche musea te bezichtigen.

Peschar

DR K. H. DE RAAF

François HaverSchmidt — Piet Paaltjens

14 Februari 1835—14 Januari 1894

Het was den 14den Januari een halve eeuw geleden, dat de vrijzinnig-hervormde Schiedamsche predikant François HaverSchmidt, schrijver van de onsterfelijke *Snikken en Grimlachjes, Poëzie uit den Studententijd van Piet Paaltjens*, dit aardsch tooneel op negen en vijftigjarigen leeftijd vrijwillig heeft verlaten, nog vóór zijn rol was afgespeeld. Hoe hebben we als student van Paaltjens' luimige meesterstukjes genoten, hoe grappig en pakkend vonden we zijn gedichten, hoe aardig die bravoure om te schertsen met den dood:

Als ik een bidder zie loopen,
Dan slaat mij 't hart zoo blij.
Dan denk ik hoe hij ook weldra
Uit bidden zal gaan voor mij.

Gedeelten uit zijn „Immortellen", „Des Zangers Min", „Drie Studentjes", kenden we uit het hoofd; „De Zelfmoordenaar" was een dankbaar nummer om voor te dragen. Nomen est omen! Maar dat wisten we toen niet; we vermoedden niet, welke levenstragedie achter deze speelsch luchtige, edele ironie verborgen zat, dat de schrijver zich telkens onweerstaanbaar gedreven voelde naar den rand der raadselige Diepte, die ijzen deed en tevens zoo verleidelijk lokte. Nu weten wij het wel.

Deze herdenking kan dan ook niet anders dan weemoedig zijn.

Een groote aantrekkelijkheid van den verzenbundel was het proza dat er aan voorafging, die meesterlijke mystificatie van de *Levensschets*, waarin HaverSchmidt zich voorstelde als den bezorger der poëtische liefhebberijen van zijn vriend Paaltjens.

„Men weet haast niets van hem", schreef hij in deze inleiding, „en wat men nog van hem weet, is hartverscheurend". Acht jaren na Paaltjens' verdwijnen uit Leiden had HaverSchmidt (toen jong predikant op zijn eerste standplaats, Foudgum en Raard in het noorden van Friesland) den „ongeëvenaarden zanger" plotseling weërgezien, op een wandeling langs de zeekust bij Holwerd. Daar zat de bleeke jongeling met de fletsblauwe oogen boven op een paal achter den zeedijk, aan het uiterste puntje van een golfbreker, en spoog kringetjes in het water, terwijl de avondzon zijn hoed omglansde. „Piet!" riep ik, terwijl ik daverde op mijn grondvesten. „Piet!" Hij antwoordde niet, maar glimlachte, koud als het noorderlicht. — „Piet!" huilde ik ten derden male en sprong, dwars over de tranen die mij ontrolden, op hem los. Te laat. Toen HaverSchmidt het paalwerk bereikte, was Paaltjens al in een bootje gedaald en gleed weg in de richting van Schiermonnikoog. Een brieventasch had hij laten liggen. HaverSchmidt vond er „een prachtige verzameling van de heerlijkste liederen en balladen".

We vernemen nog ander nieuws: reeds vroeger, kort voor zijn vertrek uit Leiden, had Piet aan zijn vertrouweling een aantal verzen ter hand gesteld met het verzoek er een bloemlezing uit samen te stellen. Deze plaatste HaverSchmidt in de Leidsche Studenten-Almanak van 1856, 1857 en 1859. Ze zouden door Paaltjens, den ouderen student, zijn geschreven tusschen 1850 en 1853, en met deze opgave stemmen ook de misleidende dateeringen overeen; de verzen zijn opzettelijk geantedateerd, om de fictie vol te houden. *Drie Studentjes* b.v. is onderteekend met 1853. Hoe zou zulk een rijp gedicht, waarin op het studentenleven wordt *terug*gezien, kunnen doorgaan voor het werk van een tweedejaarsstudent van achttien jaar? Men moet zich door die dateeringen niet in de war laten brengen en niet vergeten dat ze moeten doorgaan voor poëzie van een ander, ouder dan HaverSchmidt.

Inderdaad: de dichter heeft met zijn jeugdverzen niet te koop geloopen. Hij was reeds predikant in Friesland, toen in 1862 „de akademische poëzie van den onsterfelijken bard" in ruimer kring verscheen, nl. in het 2de deel van Prof. Van Vloten's Nederlandsch Dicht en Ondicht der negentiende eeuw. En eerst in 1867 wist de Schiedamsche uitgever Roelants zijn bescheiden stadgenoot over te halen, zelf de verzen van Paaltjens het licht te doen zien. Er werden nog eenige nieuwe gedichten bijgevoegd en het boek kreeg den titel *Snikken en Grimlachjes*, Academische Poëzie van Piet Paaltjens. Later werd de ondertitel: „Poëzie uit den Studententijd van Piet Paaltjens".

Het leven van Haverschmidt na zijn joligen, bezielenden studententijd, was, althans uiterlijk, weinig bewogen, evenals dat van duizenden brave ambtenaren. Na een korten tijd predikant te zijn geweest in het eenzame Friesche kleidorpje, nam hij in 1862 een beroep aan voor Den Helder, waar het hem weldra zoo slecht beviel, dat een collega slechts met moeite erin slaagde, hem van ontslagaanvrage te doen afzien. In 1864 begon zijn loopbaan te Schiedam, die niet over rozen ging: hij ergerde zich o. a. voortdurend aan de dogmatische benepenheid van zijn ambtsbroeders, waarbij de leer der Christelijke liefde geheel vergeten werd: „Van mijn collega's merk ik niemendal. Wij leven in een toestand van gewapenden vrede", schreef hij. Hij maakte ervan wat er van te maken viel. Het was een leven van nauwgezette, liefdevolle plichtsbetrachting, preeken, catechiseeren en huisbezoek; na zijn huwelijk bovendien opvoeding van zijn beide kinderen, nutslezingen, waar hij op zijn levendige manier de schetsen voordroeg, later verzameld in Familie en Kennissen; een enkele maal des zomers de ontspanning van een uitstapje naar Duitschland of Zwitserland in gezelschap van een ouden akademievriend.

Daarmede werd zijn bestaan te Schiedam gevuld. Dertig jaren heeft hij er gewerkt. In 1891 overleed zijn geliefde echtgenoote. In 1894 volgde de veel geplaagde haar in het graf.

Honderden menschen verdrongen zich op het kerkhof, velen met tranen in de oogen. De oud-minister Mr. W. van der Kaay, een zijner beste vrienden uit de studentenjaren, schreef voor het Leidsche studentenweekblad Minerva een innig gevoeld In Memoriam.

Zijn overgrootvader was een Noord-Duitscher uit de buurt van Stettin en heette Haver; hij diende op de Hollandsche vloot van de Republiek. Diens zoon werd te Enkhuizen opgevoed bij een oom Schmidt en noemde zich uit dankbaarheid Haver Schmidt, wat later samengroeide tot HaverSchmidt. Een „stand-Fries" kon onze dichter zich dus niet noemen; er vloeide naast vrij wat Friesch, ook Duitsch en Fransch bloed in zijn aderen. Zijn moeder nl. was voortgekomen uit een geslacht van predikanten. De oudste van de reeks, Ds. Johannes Bekius, was in de 17de eeuw Waalsch leeraar te Leiden en gehuwd met een Delftsche uit de Fransche familie De Sallengres. Vandaar de voornaam François.

Als zeventienjarige jongen werd Frans in 1852 student te Leiden en vond er kamers bij een bidder of aanspreker op de Hoogewoerd, hoek Koenesteeg. Dit verblijf bleef hij trouw, niettegenstaande de wel zeer beperkte ruimte. Het huis is nog in zijn ouden staat; alleen wordt de onderverdieping thans ingenomen door een antiquaar, die nooit van Piet Paaltjens heeft gehoord. Trouwens geen gedenksteen werd door de onverschillige Leidsche jongelingschap, noch door de gemeente aangebracht; niets wijst op het feit dat ongeveer honderd jaar vroeger daar een theologisch student heeft gedweept, geblokt en gefuifd en er verzen heeft geschreven, waarop niet alleen de Leidsche Academie trotsch mag zijn. Paaltjens zelf herinnert eraan in zijn verzen:

De morgendamp hangt over 't veld
En kleurt den herfstdraad wit.
Voor 't venster op de Hoogewoerd
Een minnedichter zit.

Zoo luidt de aanvang van Des Zangers Min, die pikante bespotting van ingebeelde liefdesmart en tevens uiting van weemoedig heimwee naar zijn geliefd Friesland. Hij tokkelt op de harp een lied, zijn liefje toegewijd.

Niet, dat hij echt een liefje heeft;
Hij stelt het zich maar voor.
Dat doen de minnedichters meer;
Daar zijn ze dichters voor.

Nauwelijks zijn de heerlijke strofen „O Mina, Mina mijn!" verstomd, of de diligence naar Woerden ratelt zijn huis voorbij:

De jongling werpt zijn dichtersblik
't Raam uit en 't rijtuig in,
En hemel, hoe toevallig! — juist
In 't oog van een Friezin;

Van een der liefste meisjes uit
Die landstreek, „in wier lijn"
Reeds Starter heeft gezongen dat
„De schoonste vrouwen zijn."

Intiem was Paaltjens poëzie in meer dan één opzicht. Leiden en zijn omgeving vormen het tooneel, allerlei Leidsche typen figureeren er: Vater Müller, de eigenaar van het bierhuis in de Breëstraat, waar HaverSchmidt's club tafelde, Knaap, de kapper, Plooi, de bediende van de studentensocieteit Minerva, enz. enz.; en dan wemelt het van studenten-vrienden, wier bijnamen alleen voor ingewijden verstaanbaar zijn, b.v. in Jan van Zutphen's Afscheidsmaal.

Die poëzie was de weerspiegeling van een klein stukje speciaal Leidsch leven, twintig jaren nadat de kritische Klikspaan er een boekje over had opengedaan in zijn raak geteekende Studententypen; intiem vooral ook om haar zeer individueel karakter, daar zij niet alleen een speling was van HaverSchmidt's geest en vernuft, maar uit het diepste binnenste van zijn licht ontroerbaar, uiterst gevoelig gemoed was voortgekomen. Zoo ontstond iets dat boven het komische uit rijst, nl. het *humoristische*,

hetwelk deze dichter op een geheel eigen, onnavolgbare wijze vertegenwoordigt.

Wij hebben nooit een onderzoek ingesteld naar Piet Paaltjens' tegenwoordige populariteit. De Beweging van Tachtig met haar machtige geluiden en meer kosmopolitische oriënteering zal haar niet hebben bevorderd, veeleer benadeeld, maar vergeten werden Piet Paaltjens niet; het blijkt uit het aantal verschenen drukken.

Niet vergeten. Maar ook begrepen door ieder die nogal met hem opheeft? Wij weten te goed, dat het bizarre, komieke, niet-alledaagsche, dat aan den humor verbonden is, gemakkelijk bewonderaars vindt en de clown of nar meestal lichter zijn publiek wint dan de ernstige redenaar.

Bovendien dient zich Paaltjens' grappigheid aan in een zeer toegankelijken dichtvorm, met de wisselende rhythmen van een natuurlijk en ongedwongen loopend, direct aansprekend vers, nooit stijf, altijd lenig en bevallig, en een woordenkeus, die de vrije, losse spreektaal nadert, terwijl bombast, rhetoriek en gemeenplaatsen enkel en alleen zijn binnengehaald om er den spot mee te drijven en een komisch effect te bereiken. Bijvoorbeeld uit Immortellen:

Sinds ik weet, dat een luitenant in stilte
Mag bluffen op haar bezit,
Zien mijn vroeggeknakte wangen
Onherroepelijk marmerwit.

Of uit Drie Studentjes:

Lief meisken met blonde lokken,
Met een kolk van gevoel in den blik,
Ai gun, dat ik van hun bitter lot
Aan uw voetjes een liedeken snik,

Een liedeken, dat is uw boezem
Alleen in kleur van albast,
Zijn glooiing met bangzoete dauwdroppeltjes
Van medelijden beplast.

Zou dááraan, dus aan het clowneske en den lossen, gemakkelijken stijl een zekere populariteit te danken zijn? Wij vreezen het, omdat die dan zou berusten op een verkeerde waardeering. Zelf schreef hij in de Levensschets vóór Snikken en Grimlachjes, 13 Augustus 1867, over zijn dubbelganger: „Meestal werd hij niet begrepen. Men lachte om zijn poëzie; nu eens, omdat men haar voor krankzinnig hield; dan weer, omdat men haar voor „Hollandsch-blijgeestig" versleet. Het eerste kon Paaltjens beter verdragen dan het laatste". Bij „Hollandsch-blijgeestig" denke men aan meer oppervlakkige grapjasserij, als die van Oosterwijk Bruyn en van Zeggelen's Pieter Spa. Men begrijpt dat HaverSchmidt dat predikaat niet wenschte voor zijn verzen. Neen, het zotte en komische is bij hem dan ook enkel een masker, dat de eigenlijke trekken van weemoed en zwaarmoedigheid moet verbergen. Daarom noemt hij zijn bundeltje *Snikken en Grimlachjes*, een titel waarin blijkbaar het element smart de overhand heeft.

Zart Gedicht wie Regenbogen
Wird nur auf dunklem Grund gezogen.
Darum gefällt der Poëterei
Das Element der Melancholei.

schreef, ik weet niet meer welke dichter heel te recht

Deze „dunkle Grund" ontbreekt bij HaverSchmidt allerminst; is zelfs allengs een grootere plaats gaan innemen dan men wenschen zou. Met zijn zin voor het lachwekkende heeft deze psychische aanleg, gevoed door buitenlandsche literatuur, het aanzijn gegeven aan een eigen, persoonlijken vorm van den *Humor*.

Humor? Wijsgeeren en letterkundigen hebben er boeken over vol geschreven.

„Humor is het gevoel voor het lachwekkende op den grondslag van de sympathie", leert de Deensche wijsgeer Harald Höffding in zijn boek Humor als Lebensgefühl; een aardige definitie, maar die niet alle gevallen dekt. Trouwens, ware kunstenaars, de lyrische vooral (humoristen zijn altijd lyrisch!), werken allerminst naar theorieën welke achteraf werden opgesteld; zij gaan hun eigen gang en laten zich grootendeels leiden door hun affecten, stemmingen en gedachten, zooals die in bonte verscheidenheid zich bij hen aanmelden. Als er kunstenaars spontaan zijn, dan zijn zij het.

Bolland drukt het zoo uit: „Zoo is de wereld niet alleen tragisch en niet alleen komisch op te vatten, maar opvroolijkend en neerdrukkend, bedroevend en koddig in eenen, wat zeggen wil, dat voor de eenheid, waarin gezegde tegendeelen zich als factoren of momenten verhouden, naar eenen naam is uit te zien. Dien vinden wij dan vrijwel in het „*Humoristische*", het aesthetisch „*Humane*" bij uitnemendheid" (Zuivere Rede).

Naast de tegendeelen smart en vroolijkheid speelt, zooals uit deze begripsbepalingen blijkt, ook de *sympathie*, de liefde voor de medeschepselen, een groote rol. Zoo lezen we bij Moritz Carrière (Aesthetik, dl. I) dan ook:

„De humor draagt de verzoening in het gemoed; daarom is hij altijd goedmoedig, hij leeft in *de liefde*. Hij bezit de combinatiekracht van de geestigheid (Witz), maar onderscheidt zich hiervan in zooverre, dat hij voor de dingen waarmee hij spot, een innige sympathie koestert en de lust om te lachen door een warm medegevoel met het bespotte begeleid en doorzongen wordt."

Men kan het nog anders zeggen in verband met Snikken en Grimlachjes:

Zooals een regenboog tegen donkere luchten door de tranen der wolken straalt, zoo speelt en tintelt de vroolijkheid van den humor door het nevelig duister van de smart.

Zoo is de humor dus een gebroken, tweeledige zielsgesteldheid, door De Génestet aldus gekarakteriseerd:

Een rijke taal, vol geest en — ingehouden tranen,
Mits maar de vrienden haar verstaan,
Want velen klinkt ze als Grieksch, voor anderen weer —
profaan.

Bij de oudste dichters, b.v. Homerus, worden reeds de eerste sporen aangetroffen (Hektor's afscheid van Andromache en den kleinen Astuanax (Ilias, VI), maar

in den loop van den tijd ont-wikkelt, verfijnt en verrijkt hij zich (Cervantes' Don Quichote, Rabelais, Shakespeare), om ten slotte met Laurence Sterne en andere Engelsche romanschrijvers tot oppersten bloei te komen: het droevige en komische tot eenheid verbonden.

Vooral bij HaverSchmidt mogen we door het veelvuldig optreden van het vroolijke en koddige hun begeleidend tegendeel niet uit het oog verliezen, omdat dit laatste zich altijd zeer sterk heeft doen gelden en ten slotte zelfs de overhand heeft gekregen. Als kind logeerend bij zijn grootvader zag hij voor het eerst op het dorpskerkhof den grafdelver bezig met schedels en doodsbeenderen, wat hem hevig aangreep en vervulde met het smartelijk gevoel der vergankelijkheid, ook van het allerliefste. En dikwijls zat hij sindsdien op den bemosten zerk van het familiegraf verzonken in sombere mijmerij.

Onwillekeurig denken we bij deze bekentenis aan een algemeen Europeesch verschijnsel.

Nooit is de menschelijke ziel voor weemoed en smart zoo ontvankelijk geweest als in de achttiende eeuw, toen het drukkende gewicht werd afgeschud van een op den duur benauwend rationalisme en men zich met een soort wellust aan zijn aandoenlijkheid overgaf. Smart werd toen voedsel voor de ziel. Men wilde geen „homme machine" meer zijn, geen materialist, die alles door het koude verstand meende te kunnen verklaren, en men werd het slachtoffer van een tegenovergestelde eenzijdigheid, een hysterische gevoeligheid, welke wegsmolt in tranen.

Hoe Edward Young (the Nightthoughts), Goethe, Shelley, Rousseau, Sterne, Klopstock, Feith en anderen er min of meer aan hebben geleden, moge hier slechts terloops worden opgemerkt. Dit was de bleeke *Weltschmerz*, de vage droefenis, die ook den argeloozen Paaltjens zóó diep in de oogen heeft gekeken en zóó heeft verstrikt, dat hij tegen wil en dank haar gevangene bleef, zijn leven lang, tot ten slotte een wanhoopsdaad de bevrijding bracht — helaas!

Niet de dood had deze bevrijding moeten brengen. Hij had niet moeten vluchten in de groote, duistere stilte, maar zijn redding moeten blijven zoeken bij het licht en de blijheid van deze aarde, bij den lach en den spot, zooals hij het eens, als student, had kunnen doen. Het schrijnende in dit menschbestaan is, dat hij zijn kwaal zeer precies gekend en er tegen gevochten heeft als een held, er jonge menschen voor heeft gewaarschuwd zelfs, maar er ten slotte niet tegen op kon, omdat zijn levenskracht verbruikt, zijn humor lamgeslagen was.

De jonge Goethe wist aan de verleidelijke obsessie van den zelfmoord te ontkomen door dit uiterste redmiddel over te dragen op Werther; de jonge HaverSchmidt kon zich aanvankelijk redden door op een vermakelijke wijze met zijn leed van ontgoocheld idealist een loopje te nemen. Want zóó groot was zijn genie niet, noch zoo onfnuikbaar zijn zielskracht, dat hij zijn leed in indrukwekkende dichtgewrochten gestalte heeft kunnen geven, zooals b.v. Percy Bysshe Shelley en Beaudelaire het vermochten. Hij speelde het als jong student met zich zelf klaar door de vroolijke zotheid te hulp te roepen. Toen later het leven kwam met zijn droeve openbaringen, zijn moeiten en groote teleurstellingen (als predikant paste hij niet bij zijn collega's), week het humoristische hoe langer hoe meer naar den achtergrond om het veld te laten aan een diepe neerslachtigheid, ja zelfs een ziekelijke melancholie. Men bemerkt dit reeds duidelijk in sommige schetsen van *Familie en Kennissen*, b.v. „Mijn Broertje", een roerend en fijn geëtst verhaal, maar o zoo droevig; de beschrijving van een allerliefst kind, dat door verdrinking in een onbewaakt oogenblik om het leven komt. Het sentiment waaruit het geschreven werd, is een naar het diep-sombere neigende gevoeligheid.

De Natuur had billijker moeten zijn voor den teêrhartigen, sympathieken en begaafden man, door hem te zegenen met een grootere dosis van haar kostelijkste tegengif, den goedmoedigen spot, den onschuldigen lach en het levenswijze besef van de betrekkelijkheid aller dingen. En met een grootere dosis vitaliteit! Heeft zij den mensch der 18de eeuw daarmede ook niet in stand gehouden? Want juist in den tijd, toen de vloed van den weedom alles dreigde te overstroomen, verscheen een groep van blijhartigen, die wel evenzeer als hun sombere broeders zich van het wereldsche leed bewust waren en ervan hebben getuigd ook, soms met tranen in de oogen, maar, met een gezonder, opgewekter aanleg begiftigd, de vroolijkheid en de vreugde, den spot en de parodie, de gemoedelijkheid en de liefde voor den medemensch den voorrang konden geven. Laurence Sterne ging vooraan en daarna volgde die rij van geniale prozaschrijvers, aanvankelijk Engelschen, later ook Duitschers en Nederlanders, die als de Humoristen bekend staan en een nieuw, glorieus tijdperk voor roman en novelle hebben ontsloten tot verkwikking van de hopeloos verdoolde menschheid.

In de fijn geboetseerde levensbeelden van Familie en Kennissen neemt naast de weemoed de scherts en weldadige „Menschenfreundlichkeit" nog wel een groote plaats in. Overal blijkt sympathie voor hen die de liefde betrachten; dikwijls arme tobbers, onaanzienlijke kleine luiden, wier zelfverloochening en eenvoudige braafheid voor vele grooten een voorbeeld kunnen zijn, b.v. het schoenmakertje in „Een groot man en een goed man".

En het vermakelijk parodieuze ontbreekt evenmin. We wijzen, om één voorbeeld te noemen, op *Het verhaal van oom Jan* over diens oom Pothof. Maar telkens komt reeds de droefgeestigheid om den hoek kijken of staat zij in levenden lijve voor u. Deze verhalen werken dan niet bevrijdend, maar neerdrukkend en beklemmend, en men voelt deernis met den armen Piet Paaltjens, die bestemd bleek aan een ongeneselijke zielsziekte ten onder te gaan.

Er waren eens drie studentjes,
Drie vrienden in lust en in nood;
Ze sprongen zoo moedig de wereld in,
En de wereld — trapte ze dood!

Alas, poor Yorick!

DR D. BARTLING

DE KUNSTRICHTINGEN

NATURALISME

Evenmin als de term klassiek is de term naturalisme de benaming van een ondubbelzinnig begrip. Veelal wordt dit begrip gedacht als een nuance van het realisme; soms zelfs als „verhevigd realisme" gedefinieerd. Dan denkt men voornamelijk aan de buitensporigheden van het naturalisme ten aanzien van aanstootelijke stoffen. Inderdaad dekken zich deze begrippen voor een grooter of kleiner deel, naar gelang men beider inhoud en omvang denkt.

Ook het spraakgebruik der partijgangers dezer richtingen scheidt realisme en naturalisme niet scherp. Noemde de zuiverste naturalistische beweging die de historie kent het Fransche naturalisme der tweede helft van de 19e eeuw, haar eerste programma-periodiek, dat slechts kort bestond (1856/57), niet „le réalisme". Maar ook in 1880 sprak men nog van le salon réaliste.

Historische, zoowel als systematische gronden — waarop we binnen het bestek van dit opstel niet kunnen ingaan — pleiten ervoor het realisme als tegenpool van het idealisme te stellen en het naturalisme tegenover het klassieke te stellen.

Met deze tegenoverstelling aan de klassiek is de beteekenis van de term naturalisme dan reeds eenigermate negatief bepaald. Binnen deze negatieve bepaling heeft de beteekenis echter nog genoeg speelwijdte. Zien we juist, dan meenen we dat om de vaste beteekeniskern van het woord vier uiteengaande uitstralingen van zinsinhouden zijn te fixeeren. De vaste beteekeniskern van het woord vinden we in het streven van alle naturalisme om *de natuur voorrang te verleenen.* De uitstralingen houden verband met hetgeen men onder „natuur" verstaat. En de inhoud van dit begrip natuur hangt weer af van de situatie waarin het naturalisme voorkomt, hetzij het naturalisme stemming is, hetzij neiging, hetzij een stijl, hetzij een in levenshouding en wereldbeschouwing wortelende theorie.

Naturalisme als stemming. Gewoonte geeft het leven den vlotten gang. Dit geldt zoowel voor het individueele als voor het maatschappelijke sociale en kunstzinnige leven. In de gewoonten hebben we onze bruikbare en succesvolle ervaringen opgespaard. Ons voorgeslacht iet ons haar gewoonten in de *traditie* als een geestelijk kapitaal na.

Na de experimenten onzer jeugd weten we als rijper mensch dit erfgoed te waardeeren en te benutten. Een groot deel der traditie werd ons immers tot eigen levensbodem en ontplooiingsruimte.

Edoch, de voortgang der historische ontwikkeling voltrekt zich in de meeste gevallen door een breuk met het overgeleverde. Dan moeten we veel, wat ons gewoon was en daarmee lief en dierbaar werd, opgeven. De vlotte gang van het leven stokt even. Het élan vital botst tegen de traditie. Uit de aard der zaak is het dát deel der levende menschen, hetwelk nog *geen* gelegenheid kreeg geestelijke gewoonten te vormen en de traditie zich toe te eigenen, dat aangewezen is met het oude te breken en voor het nieuwe ruim baan te maken. De jonge generatie alléén heeft het voorrecht onbezonnen genoeg te zijn om de wijsheid van vele geslachten ter zijde te stellen. Zij wordt nog niet gehinderd door haar gevoel voor het historisch gewordene om beeldstormend op te kunnen treden, wanneer de oude eeredienst het nieuwe in den weg staat.

Maar wat is dit nieuwe, dat on-traditioneele? Het leeft aanvankelijk slechts als *leuze* en richtingsbewustzijn. Het uit zich driftig in een nieuwen kultuurwil, of, wanneer het zich beperkt tot de kunst, in den wil tot een andere schoonheid. Het spreekt uit impulsen. Het lawaait in proclamaties en programma's. En schuchter vertoont het zich in nieuw en ander werk.

Weldoordachte verstandelijke uiteenzettingen zijn bij de hervormers in den aanvang slechts bij uitzondering te vinden. Men verdedigt het nieuwe eenvoudig als het „ware", het „echte", het „oorspronkelijke", kortom als den weg terug uit de ontaarding naar het „natuurlijke". En men beleeft ook, wat men zoekt en wil, als het eeuwige dat in de *natuur* der dingen ligt. De aanwezige vormen, stijlen, technieken, ideeën, ondergaat men als conventioneel, abstract, levenloos en onwaarachtig. Men is *naturalistisch gestemd,* want men laat zich aanvuren door die innerlijkste aandriften die men als „natuur" ervaart.

Alle kultuurvoortgang, die min of meer schokkend verloopt, kent in den beginne deze naturalistische gestemdheid die voor de „natuur" boven alles voorrang eischt. Hoezeer we ook deze factor in het geestelijk voortbewegen van kultuur en kunst weten te respecteeren, ter zijde mogen we daarbij opmerken dat we daarom nog niet elke luidruchtige jeugdgeneratie die tegen een aloude traditie een grooten mond opzet, zoals de laatste decennia haar inzonderheid op het gebied der kunst hebben gekend, als hervormers wenschen te begroeten. Het nieuwe, dat tevens

in de voortgang vruchtbaar bleek, is vaker door bescheiden en noeste werkers gebracht, die zich nauwelijks bewust waren welk baanbrekend karakter hun werk bezat, dan door rumoer-veroorzakende nieuwlichters.

N a t u r a l i s m e a l s n e i g i n g. Van ouds strijden twee groote principia om het recht de ware uitdrukking van het wezen van het kunstscheppen te zijn. Namelijk het grondbeginsel van de *nabootsing* én dat van de vervorming en *veredeling* der werkelijkheid. Het principe der nabootsing gaat er van uit dat de schoonheid in de natuur woont. Getrouwe weergave maakt het werk van zelf schoon. De zuiverheid der weergave is daar de eigenlijke kunstwaarde. Men kan daarbij de natuur min of meer pantheïstisch als ons aller moeder, of theïstisch als de afstraling van den Schepper denken, in elk geval huist in haar steedsmaat en wezen van allen vorm en schoonheid.

Het andere principe, dat van de veredeling, ziet daarentegen in de natuur het ruwe *materiaal* dat eerst door de stempeling van den menschengeest geadeld kan worden. En al is het juist dat beide grondbeginselen in de historie der kunsten ieder hun perioden krijgen, niettemin blijft ook in de tegengestelde periode de natuurzoeker bij zijn neiging, al wordt deze dan ook niet theoretisch geformuleerd.

Voor hem is altijd het natuurlijke het beste. En dat geldt niet slechts voor de zichtbare natuur, ook voor het gebied der innerlijke waarneming past deze regel. De natuurgeloovige lyricus, in welken tijd hij ook dicht, heeft altijd iets van de naturalist in zich, zoover hij zijn stemmingen en gevoelens zoo zuiver en getrouw mogelijk poogt uit te spreken. De natuur beteekent zoowel het eerst gegevene als het vanzelfsprekend voorbeeld en de blindelings gehoorzaamde norm. Deze neiging uit zich echter niet als een zich-zelf-bewuste richting of stijl. Zij is veeleer in alle richtingen en stijlen, onwillekeurig en onopzettelijk. We vinden haar zoowel bij de sensualistische Rubens, als bij de idealistische Rembrandt, zoowel bij Dürer als bij de gebroeders van Eyck, zoowel bij sommige Rokokoschilders als in de Biedermeierstijl. Een theoretische, doodsche opvatting van de natuur is deze vorm van naturalisme dus volkomen vreemd. Zelfs de levenshouding speelt geen noemenswaardige rol. Deze naturalisten zijn veelal kunstenaars, die „eine Kindlichkeit" bezitten, „wo sie nicht mehr erwartet wird"; zij zijn scheppers die zelf meer natuur *zijn* dan natuur zoeken, gelijk Schiller hen in zijn opstel „Ueber naive und sentimentalische Dichtung" teekent.

Zooals men van aanleg klassiek geaard is, zoo is men ook een geboren naturalist.

N a t u r a l i s m e a l s s t i j l. Hier heerscht de bewuste kunstwil. Echter is zij niet steeds uitvloeisel van een naturalistische levenshouding en natuurtheorie. Daarom noemen wij dezen vorm als een eigen vorm.

Het is noodzakelijk — en dit geldt voor iedere kunstrichting — ons bewust te blijven dat theorie en program, zelfs levenshouding en wereldbeschouwing zich niet steeds consequent in de kunstwerken doorzetten. De theoreticus van het litterair naturalisme, die bovendien in levenshouding zich volstrekt naturalistisch gedraagt, Emile Zola, toont zich b.v. op sommige plaatsen in zijn werk een typisch romanticus. Omgekeerd kan een duidelijke naturalistische stijl bestaan waar theorie en wereldbeschouwing deze niet ondersteunen. De 17de eeuwsche Italiaan Caravaggio is hiervoor een voorbeeld. Niettemin laat de naturalistische stijl zich het beste beschrijven aan de hand van de levensbeschouwing, waarvan zij getuigt. We zullen dan ook in het volgende de voornaamste stijlkenmerken schetsen in verband met de theoretische overwegingen, die deze kenmerken in wereldbeschouwelijk verband *zin* verleenen.

Wat de stijl, los van de wereldbeschouwing betreft, zouden wij haar vooral ten overstaan van het realisme willen karakteriseeren door de neiging het leelijke toevallige en aanstootgevende in de natuur op den voorgrond te brengen.

Caravaggio's beeld: Paulus bekeering, (zie afb. blz. 65) laat b.v. het paard, waarvan Paulus gestort is, nagenoeg het geheele beeldvlak vullen. Paard en mensch zijn hier in de plaats van God en mensch, zooals de stof eischt, met elkaar in relatie gebracht. Het paard ziet naar zijn heer en houdt den hoef omhoog. Ten aanzien van het godsdienstige en verhevene, dat in het onderwerp ligt, is hier alles naar het creatuurlijke en menschelijke omgebogen. Er ontstaat daardoor een eigenaardige contrastwerking, die de religieus gezinde toeschouwer als opzettelijk of zelfs agressief zal ervaren.

Anderzijds is het paard prachtig realistisch geschilderd. Het werk kan niet anders dan den toeschouwer tot oprechte bewondering brengen. Waar nu het toevallige, het aesthetisch leelijke en aanstootgevende in de natuurgetrouwe weergave technisch en kunstzinnig zóó beheerscht wordt, dat het tot bewonderende waardeering dwingt, heeft de naturalistische stijl een overwinning behaald. Deze spanning tusschen stof en stofbeheersching in de natuurgetrouwe weergave schijnt mij, naast de uitschakeling van de verfraaiende of corrigeerende verbeelding, mede de naturalistische stijl in algemeenen zin te kenmerken.

N a t u r a l i s m e a l s t h e o r i e e n w e r e l d b e s c h o u w i n g. Hier valt het volle accent op het begrip natuur. Wij worden ons daarmee de betrekkelijkheid van het principe der nabootsing bewust. Immers het komt erop aan, wát nagebootst wordt. Beveelt ook de klassiek niet de natuur als leermeester aan, zij het dan ook gezien met een oog geschoold door de Grieksche kunst? De werkelijkheid, die nagebootst zal worden, is niet zonder meer gegeven. De ons *„gemeenschappelijke"* werkelijkheid bestaat slechts uit een samenstel van mogelijkheden om onze levensbehoeften te bevredigen. Onbevangen *zien* we immers niets anders dan wat ons biologisch, sociaal, zedelijk, redelijk en geestelijk wezen

belang inboezemt. In deze eene „gemeenschappelijke" werkelijkheid, vaag, verward en veelzinnig als zij is, brengt nu iedere kunstrichting, naar gelang van de levenshouding en wereldbeschouwing, die achter haar staat, een *eigen* werkelijkheid voort. En het is *deze* werkelijkheid, waarvan zij nabootsend of veredelend omscheppend uitgaat.

Voor het naturalisme als wereldbeschouwing is de natuur niet de natuur van ons natuurgevoel, dat landschapschoon en de vormenrijkdom van plant en dier geniet, noch de oorspronkelijk goede natuur van Rousseau, doch het is de natuur van het wetenschappelijk onderzoek. Deze natuur is een gesloten eenheid, waarbinnen alles verloopt volgens de onontkoombare wet van oorzaak en gevolg. Dat beteekent dat geen mensch of ding anders kan zijn, dan het is en dus als zoodanig gerespecteerd behoort te worden. Dit besef heerscht reeds in den vroegsten vorm van het 19de eeuwsche naturalisme. Over Courbet gaat b.v. de anecdote dat hij eens een vuilen en bemodderden ram zag, dien hij schilderen wilde. Hij deelde dit den eigenaar mee. Deze zorgde ervoor dat het dier de volgende dag keurig gewasschen en opgesierd voorgeleid werd. Courbet wilde dit schoongemaakt dier echter niet schilderen. Zijn aanschijn was niet meer naturalistisch gedetermineerd. Aan de romantiek, die een dier in de eerste plaats als symbool of spiegel der oneindigheid zou willen zien, ware zulk opgepoetst schaap waarschijnlijk niet onwelkom geweest. Het naturalisme ziet het dier echter binnen de gesloten eenheid van de natuur in zijn eigen *milieu*, zooals het reilt en zeilt. Met dit principe der gesloten eenheid houdt ook verband dat de schilders de natuur voornamelijk naar haar *zichtbaarheid* zonder meer willen opvatten. Het strengere naturalisme verwerpt daarom een beeld als b.v. Millet's Angelus (zie afb. blz. 65). Hier ziet men niet alleen, maar men *hoort*, via de suggesties der voorstelling, als het ware in de verte het klokje luiden. Stilte en vredige avondstemming schijnen tastbaar aanwezig. Dit associatief plus boven het zuiver zichtbare wil het strenge naturalisme niet. Het verontreinigt de waarheid, want voor haar is de werkelijkheid gelijk aan de waarheid.

Voor deze wereldbeschouwing is al het geestelijke en dus ook het schoone een epiphaenomeen, een damp; het heeft geen kern.

Een beschouwing van de wereld, die slechts de natuur en haar wetten als de eenige ware werkelijkheid erkent, beheerscht een groot deel der 19de eeuwsche kultuur, zoowel der wetenschap als der kunst. Haar invloed op de kunst werkt echter vooral via de wetenschap. Zeker geldt dit voor het Fransche naturalisme dezer eeuw, dat voor de kunst het prototype is dezer algemeene europeesche beweging. Als kunstrichting beteekent het naturalisme voor deze periode het aannemen van een *wetenschappelijke houding* en wel in het bijzonder die van het positivisme. Gelijk bekend heeft de 19de eeuw in haar laatste helft gepoogd alle wetenschappen van den geest: de psychologie, de sociologie, de historie, de ethica, enz. door invoering van de natuurwetenschappelijke methode te hervormen. De wetenschappen moesten zich beperken tot het onmiddellijk gegevene, en daarvan de wetmatige, causale verbanden opsporen. Deze zucht om zich te bepalen tot het phaenomeen, tot dat wat voor oogen is, kwam tegemoet aan het, ook in reactie tot de romantiek, opgetreden verlangen der schilderkunst om zich enkel en alleen aan de zichtbare wereld te houden. Zoo vonden kunst en wetenschap elkaar.

De groote baanbrekers van dit strengere naturalisme waren echter de litteratoren. Hier, op het gebied der taalkunst liet zich het naturalistisch program een eindweegs verwerkelijken. De realistische schilders sedert Courbet hadden reeds weinig prijs meer gesteld op den titel van kunstenaar. Zij wilden *onpersoonlijk* schilderen en alleen het zichtbare buiten inmenging van hun phantasie en verbeelding afbeelden. Het aesthetische bracht de schilder, naar hij meende niet zelf aan, want de natuur droeg haar stijlbeginsel in zich. Ambachtslieden wilden zij zijn, geen artisten; een goed schilder te zijn was hun hoogste eer.

De litteratoren Flaubert, Emile Zola, de gebroeders de Goncourt voelden zich nu zelfs meer beoefenaars der nieuwe positieve wetenschap dan artiest in de romantische beteekenis. Zola proclameerde uitdrukkelijk den roman als *wetenschappelijken* vorm in zijn „Le roman expérimental". De gebroeders de Goncourt spraken zich in verschillende préfaces et manifestes littéraires uit. In het woord vooraf van Goncourt's roman Germinie Lacerteux lezen we o.a.: „Nu de roman zich verbreedt en groeit, nu hij de groote, ernstige, hartstochtelijke, levende vorm wordt voor de sociale enquête, nu hij door de analyse en het psychologisch onderzoek, de heden daagsche geschiedenis der moraal wordt, *nu de roman zich de studie der wetenschap tot taak heeft gesteld* en de daarmee overeenkomstige verantwoordelijkheid draagt, mag hij ook aanspraak maken op haar vrijheid en openhartigheid."

Ook de roman moet zich nu zooveel mogelijk aan het zichtbare en het zintuigelijke houden. Zij moet niet alleen beschrijven maar bovenal causaal verklaren. Ook voor haar geldt het dogma van de gesloten eenheid van het natuurverloop. „Un même déterminisme doit régir la pierre des chemins et le cervau de l'homme" schrijft Zola. Men moet de mensch beschouwen als een superieur dier, dat zijn handelingen en gedachten, zijn philosophie en kunst niet anders produceert dan de zijderups haar cocons. En daarbij volstrekt onpersoonlijk blijven, zonder eenige individueele deelneming. „Il faut", zoo drukt Flaubert zich uit, „traîter les hommes comme des mastodontes et des crocodiles; est-ce qu'on s'emporte à propos de la corne des uns et de la mâchoire des autres? Montrez-les, empaillez-les, voilà tout, mais les apprécier, non!"

De wetenschap, aan de gegevens gebonden, kan vandaar uit tot de causale wetten komen; de kunst moet echter eerst nog het gegeven scheppen door het zichtbaar te maken. Flaubert inzonderheid achtte het daarom de taak der taalkunst „de faire voir", te doen zien. Met dit faire voir bedoelt hij door de voorstelling van een zintuigelijke

waarneming in den lezer de voorstelling van een gevoelstoestand, karaktereigenschap, enz. die als zoodanig niet zichtbaar is, te wekken. Als Flaubert b.v. de zielestaat van de naïeve dienstmaagd Felicité uit Un coeur simple wil zichtbaar maken, wanneer zij hoort dat het schip van haar neef in Havana is aangekomen, schrijft hij: „A cause des cigares, elle imaginait la Havane un pays où l'on ne fait pas autre chose que de fumer, et Victor circulait parmis des nègres dans un nuage de tabac. Pouvait-on en cas de besoin s'en retourner par terre? A quelle distance était-ce de Pont-l'Evêque?"

Niet elk ding, niet elke gedachte moet echter zichtbaar gemaakt worden, doch, zooals we reeds uit dit voorbeeld begrijpen, alléén de karakteristieke voorstellingen. In het *karakteristieke* vindt daarom het naturalisme haar waarheid en haar aequivalent voor de schoonheid.

Inderdaad is Felicité met deze enkele regels in haar naïveteit en in haar bezorgdheid voor haar neef volkomen gekarakteriseerd. Zoo is ook het laten zien van het karakteristieke een der voornaamste kenmerken van den naturalistischen stijl.

Het hoofdmiddel van de nieuwe positivistische wetenschap was het *experiment*. Zola's „Le roman expérimental" tracht deze methode nu ook voor de litteratuur vruchtbaar te maken. Uit den aard der zaak kan hier slechts van phantasie-experimenten sprake zijn, een omstandigheid waarvan Zola in zijn naturalistischen ijver zich niet altijd ten volle bewust is. De gang van zaken komt nu op het volgende neer: In de dagelijksche levenservaring ontmoet de romandichter een mensch met zekere handelingen en in het bezit van een bepaald karakter. Hij vraagt zich af, óf deze handelingen in causaal verband met dat karakter staan. Bij wijze van hypothese stelt hij: dit karakter *determineert* tot die daden. Nu gaat hij romanschrijvend experimenteeren. De intrige van de roman geeft hem gelegenheid het onderzocht karakter in tal van situaties te stellen en in een milieu, dat geschikt is om het nemen van bepaalde beslissingen uit te lokken. Treden daarbij de verwachte reacties op, dan is de hypothese bewezen en de roman heeft op haar wijze aan het wetenschappelijk onderzoek bijgedragen.

De natuur van dit naturalisme is dus blinde, meedoogenloos dwingende noodzakelijkheid. Al het voorafgaande bepaalt op deze en geen andere wijze *onontkoombaar* het volgende.

Op tweeërlei wijze kan de mensch zich daarbij gedragen.

Hij kan gedachteloos en stompzinnig onbewust zijn noodlot ondergaan, óf hij kan een tragische grootheid ontwikkelen in zoover hij als vrij mensch het onontkoombare op zich neemt. Beide houdingen treffen we in de groote noodlotsromans van het naturalisme aan, waarbij het laatste moment het geheel nog iets algemeen-menschelijks kan geven, zoodat het het karakter krijgt van een document humain.

Zola laat Thérèse Raquin huwen met den moordenaar van haar man. Beiden, die reeds tijdens het eerste huwelijk van Thérèse samenleefden, vinden niet het zoozeer verwachte geluk. Zola laat het schuldbesef den liefdelust vergiftigen. De zondige liefde eindigt tenslotte in zinneloozen haat. Thérèse lijdt onnoemelijk enkel en alleen al om het bestaan van haar man, en deze man verdraagt nauwelijks het nabijzijn van de vrouw. Zoo vatten beiden in het geheim het besluit elkaar te vermoorden. Ten slotte betrappen ze elkaar, wanneer zij, de een met vergift, de tweede met een bijl, den dood van de ander voorbereiden. Tot dit hoogtepunt gaat het noodlot onverbiddellijk zijn gang en zijn de menschen niets meer dan een speelbal der onafwendbare gevolgen van voorafgaande oorzaak. Daarna wordt iets van menschelijke tragische grootheid zichtbaar. Een glimp van vrijheid komt te voorschijn. De echtgenooten vinden elkaar terug in een nameloozen jammer over hun lijdensweg. Onmachtig zich tegen hun noodlot te verzetten, gaan zij beiden, nu vrijwillig, den dood in.

In al deze noodlotsromans — en Balzacs werk kunnen we er voor een groot deel ook toe rekenen — is 's menschen *karakter* zelf zijn noodlot en het produceert tevens het noodlot.

In den grond van de zaak schijnt de mensch in deze naturalistische wereld niet anders dan een marionette, bewogen door wellusten, gierigheid, vraatzucht, wreedheid, door alle hartstochten kortom, die bijna als een mechanisme afloopen.

Deze kunst moet volgens haar eigen principe steeds fragmentarisch blijven. De schakeling van oorzaak en gevolg gaat eeuwig door; de mensch wordt slechts een eindweegs met deze ketting meegesleept. Zijn dood is even zinloos als zijn geboorte. Als Nana sterft, schreeuwt het opgewonden volk in Parijs „A Berlin! A Berlin!" De oorlog van 1870 is uitgebroken. De gebeurtenissen razen verder. Het voortijlend noodlot laat geen tijd om bij een stervende te toeven.

Het meest compleet en consequent is dit naturalisme, gelijk we zagen, in de litteratuur. De beeldende kunsten en de muziek missen de gelegenheid de causale verbanden en daarmee het natuurbegrip der naturalistische wereldbeschouwing op gelijke wijze aanschouwelijk te maken. De muziek blijft ook waar zij nabootsing van werkelijkheid wordt en als symphonisch gedicht onder invloed van litteratuur komt, niettemin toch altijd te veel zuivere klankvorm om de naturalistische levenshouding en wereldbeschouwing op dezelfde aangrijpende wijze te vertolken als de litteratuur. En de beeldende kunsten missen de dimensie van den tijd. Een soort verruimd naturalisme voor de beeldende kunsten ligt in het impressionisme.

Ook hier komt de mensch veelal te kort. Vooral bij het portret. Ook hier heerscht een zeker determinisme.

De noodlotsketen is echter in schakels uiteengevallen; de voortdrijvende tijd is oogenblik geworden. Atmosfeer en open lucht vervangen den ijzeren band van een alles omsluitend, causaal natuurverloop.

Doch over het impressionisme een volgend artikel.



MILLET ANGELUS FOTO HULSPAS

CARAVAGGIO: PAULUS BEKEERING FOTO FREQUIN



JEROEN BOSCH DIE BLAU SCHUYTE (FOTO ARCHIEF)

S. J. VAN DER MOLEN

Streekroman en Volksche Werkelijkheid

De streekroman moge de laatste jaren in de Nederlandsche literatuur opvallend sterk naar voren zijn gekomen — sterk althans wat aantal betreft — hij is geenszins een verschijning van het heden. Ik behoef hier alleen maar te wijzen op de Peelromans van Anton Coolen. Feit is echter, dat de Nederlandsche letterkundige critiek de streekliteratuur lange jaren heeft afgewezen als te beperkt, te kortzichtig, te „provincialistisch". Men leefde immers in den droom van het internationalisme, waarvoor het eigen grondgebied te eng was en — naar men zeide — voelde men zich verwant met de negers van Harlem, de koelies van Sjanghai, de lichtekooien van Parijs. Het spreekt vanzelf, dat bij het geratel van typewriters en rekenmachines, het uitzinnig gedreun en gekreun van de jazz-band, den donder der machines in de onmetelijke hallen van Boston of Magnitogorsk, welke stem kregen in onze literatuur, de suizeling van den wind over het graan op eigen akkers, de bedachtzame tred van den boer aan den ploegstaart, het geklots van visschersriemen op een avondstille wetering, al de geluiden van het land, die verbonden zijn met de natuur en het landelijke leven, onopgemerkt bleven. Dit is de laatste jaren veranderd en met de sfeer van het land, welke men ontdekt heeft, is ook de blik geopend voor de problematiek van het land, het inzicht gegroeid dat het leven in een dorp aan den dijk of op een trotsche hoeve in de vette polders nog iets anders is dan vredig droomen op een zomeravond onder bloesemende boomen of een uiterst bevredigende inspectie van den provisiekelder in het najaar, noch uitsluitend gekarakteriseerd wordt door een vroolijke vogelschieterij of een bruiloft, waar de voeten het breede rhythme van een ouden dans markeeren. Zoo is met het land het volk ontdekt en wij kunnen daarvoor niet anders dan dankbaar zijn.

Intusschen heeft de groeiende streekliteratuur eenige vraagstukken doen ontstaan, waaromtrent zoo langzamerhand wel eens klaarheid mag komen. Voor ik hier op in ga, dient eerst vast te staan wat onder streekliteratuur begrepen moet worden. Ik zou er onder willen verstaan die literatuur, welke haar stof ontleent aan het leven zooals zich dat afspeelt in een bepaalde streek van ons land. Zoo'n streek kan een heele provincie vormen, doch zich ook beperken tot een deel daarvan, ja zelfs tot een enkel dorp. De meest karakteristieke streekroman zal dit leven projecteeren tegen een achtergrond, waarvan de elementen worden geleverd door het kenmerkende, het eigene van de streek: natuur en landschap, gebruik en zede, waarmede echter allerminst gezegd wil worden, dat de schrijver ons een soort gedramatiseerde volkskunde dient voor te zetten. Ik geloof, dat ook hier de beperking den meester toont en dat de beste roman met weinige schetslijnen de juiste stemming van het landschap of het dorp oproept en ons het wezen van streek en bevolking meer doet vermoeden dan het ons gedetailleerd beschrijft.

Er kan, dunkt mij, geen twijfel bestaan omtrent het antwoord op de vraag, welke schrijver hiertoe het best in staat is. Bij gelijke artistieke capaciteiten ongetwijfeld de man die in eigen streek en bodem geworteld is, die zich daar thuis voelt, die daar — naar het prachtige woord van den 17de-eeuwschen Fries Gysbert Japicx — „ de heele wereld besloten" ziet, in eigen omgeving, in eigen kleine of grootere gemeenschap.

Doch het ligt tevens voor de hand, dat aan deze eischen slechts in weinige gevallen voldaan kan worden. Hoeveel schrijvers is het economisch mogelijk te blijven wonen in een klein boerendorp waar hun oorsprong ligt? Voor hoevelen, die dit wel kunnen, dreigt het gevaar — ontegenzeggelijk — van een zekere verstarring, verenging van horizont? Hoevelen tenslotte is het gegeven in de stad waar zij wonen de herinnering aan de eigen streek zoo levendig te houden, dat deze vorm en leven wordt in hun werk?

Zoodoende zal het getal der schrijvers die leven en werken in hun streek, uiteraard klein zijn en zal menige auteur, die het regionale genre wil beoefenen, door studie en uit eigen aanschouwing — bijvoorbeeld door een verblijf van eenigen tijd in de betreffende streek — nader tot volk en bodem gebracht moeten worden. Het wordt dan niet een schrijven *uit*, maar een schrijven *over*.

Dat deze laatste methode gevaren oplevert, is zonder meer duidelijk. Wie een streekroman schrijft, heeft geen ander materiaal dan wat de streek en het volk hem opleveren. Daar moet hij het mee doen. Doch dan dienen streek en volk beide hem vertrouwd en eigen te zijn als het eigen huis en het eigen hart. Dat kan niet na een vluchtig bezoek of het raadplegen van een heemkundig geschriftje. Hier dient de streekschrijver ter dege zijn groote verantwoordelijkheid te beseffen. Zijn materiaal — het ruige bonte volksleven — wordt hem gratis geschonken; het is slechts zijn taak, afgezien van de artistieke voorwaarden waaraan zijn werk dient te voldoen, dit materiaal vorm en gestalte te geven, het met zorg te slijpen en te polijsten tot het wezen van streek en volk er in weerkaatst, weliswaar in den glans van zijn kunstenaarschap, doch daarnaast en daarvóór wezensgetrouw, waar en echt.

En laat de schrijver zich in onzen modernen tijd geen

illusies maken — het volk leest vandaag aan den dag ook! En wat het volk afwijst, ook al prijst de critiek het hemelhoog, dat is op het stuk van streekliteratuur gewogen en te licht bevonden. Een boek als „Sil de strandjutter" is in schier elke ter-Schellinger huishouding gelezen en met gretige nieuwsgierigheid — laten we het eerlijk toegeven — heeft men er naar gegrepen, misschien zoo in de stemming van een zangeres die na haar debuut naar het ochtendblad grijpt. Want het volk, het primitieve volk (en dat is er goddank ook nog) wil werkelijk wel over zich zelf lezen, vooral als het in een boek als een zekere collectiviteit verschijnt. En het ziet bij den schrijver op, zooals het eigenlijk ook hoog bij een journalist opkijkt, wiens impressies over een streek, mits deze het stempel der waarachtigheid dragen, als een soort recensie worden opgevat. De eer van de dorp- of streekgemeenschap is allerminst een zinledig begrip en degene die een streekroman wil schrijven, heeft daar rekening mee te houden.

En nu vind ik „Sil de strandjutter" een opmerkelijk boek en ik heb het met genoegen gelezen, maar op Skylge is het eenstemmig afgewezen. Waarom? Omdat het ter-Schelling — in ter-Schellinger oogen — niet *is*. Zeker, men vindt het een mooi boek en de schrijver verstaat stellig zijn vak, maar het zou eerst aanvaardbaar worden als het niet op ter-Schelling speelde. Aldus de meening van een eilander intellectueel die halfboer is met de boeren en het volk door en door kent.

En nu is Sil zeker niet een der minst geslaagde streekromans. Maar wat te zeggen van werken, die „uit de verte" geschreven zijn of waarbij de schrijver die conjunctuur ruikt, land en volk eenvoudig exploiteert, zij het dan geniaal exploiteert? Tegen deze verschijnselen verheffen zich den laatsten tijd steeds meer stemmen en hier snijdt men een vraagstuk aan, dat in een blad als dit zeker wel eens besproken mag worden.



Ik weet niet, of de klachten uit Friesland de oudste brieven hebben, doch daar ik ze het beste ken, wil ik daarmee beginnen, om daarna verwante klanken uit andere deelen des lands te behandelen. Merkwaardigerwijze werden zij het eerst aangeheven bij het verschijnen van romans in het Nederlandsch, waarvan de schrijvers geboren waren op Frieschen grond. Geboren waren, meer ook niet. Want wie van zijn eigen geboortestadje, al heet het dan slechts IJlst, bij monde van een van zijn hoofdpersonen laat zeggen: „Alles wormstekig in dit verrotte IJlike", weet dat dit niet de juiste sfeer is waarin een streekroman kan gedijen, ook al verkondigt de uitgever rhetorisch: „De roman Menschen aan het Meer, van D. Th. Jaarsma (Querido, A'dam), plaatst ons midden in het land der klare meren onder den frisschen Frieschen hemel, in de streek van de machtige boerderijen der stijve en hoogmoedige Friesche heerenboeren, de leenheeren van onzen modernen tijd." Trouwens, een rechte Fries krijgt bij zulke daverende holheden onwillekeurig een flauwen smaak in den mond en in de verte hoort hij den geldzak rinkelen.

En stond het er anders voor met Theun de Vries, die in een bijdrage over Marsman getuigde: „Waarschijnlijk was ik het die hem prikkelde tot deze abrupte afweermethode, want ik moet een gevoel over me gehad hebben, dat iedereen mij in het Noorden vergat en dat ik, verbitterd over mijn geestelijke ballingschap in een kleine provinciestad, daarom mijn oude vrienden persoonlijk aansprakelijk diende te stellen voor al mijn vormen van gemis?"

Toegegeven, dat de sfeer van Sneek niet vrij van bekrompenheid is, maar wie zich balling voelt dankt dat ook dikwijls aan eigen afzondering. Intusschen, rondom Sneek liggen de wijde velden met hooge luchten en wie het verstaat door te dringen tot het hart van het volk dat daar leeft, wint grooter en dieper rijkdom dan het verkeer met de kleine precieuze bent van wie zich de uitverkorenen waanden.

Toch belette deze verhouding tot Friesland den schrijver niet datzelfde volk en land tot onderwerp van twee lijvige romans en wat kleiner werk te maken, nadat de ballingschap een einde had genomen. En juist deze romans, „Stiefmoeder Aarde" en „Het Rad der Fortuin", hebben in Friesland veel stof opgejaagd, hoezeer de Hollandsche critiek die Friesland alleen van hooren en zeggen en Elfstedentochtrombom kent, ze ook geprezen heeft als een literair monument dat de schrijver voor Friesland zou hebben opgericht. Kenmerkend voor de waardeering dier Friezen die bevoegdheid tot literaire critiek paren aan een grondige kennis van en laaiende liefde voor Friesland, is het oordeel van Jan Piebenga, dat hij een aantal jaren geleden in een Friesch tijdschrift publiceerde en dat ik hier vertaald laat volgen:

„Dit boek beteekende voor De Vries geen terugkeer tot zijn geboortegrond en heem, de vervreemding (ontstaan door De V.'s langdurig verblijf, na zijn jeugdjaren, buiten Friesland. v. d. M.) was niet verdwenen, integendeel: de auteur moest Friesland van zich af schrijven, hij wilde het kwijt zijn; omdat hij er niet geheel voor koos, moest hij het haten. Een groot schrijverstalent is hier het slachtoffer geworden van den ondergang der kultuur. Het boerenleven wordt van een stadswoning uit of uit een verre herinnering geschouwd; de schematische moralistische voorstelling is even erg of erger dan de zoogenaamd-christelijke bekeeringsprullen; wat „liefde" wordt genoemd is anders niet dan sexualiteit en dan van de ziekste soort; de tendenz is goedkooper dan die van verkiezingsblaadjes, terwijl de groote bron voor historisch feitenmateriaal, n.l. de Stads- en Dorpskroniek (een groot compilatiewerk van Dr G. A. Wumkes. v. d. M.) overal verzwegen wordt."

Piebenga's conclusie is, dat deze boeken als „Friesche romans" moeten worden afgewezen, „niet omdat ze Friesland niet „mooi", maar omdat ze Friesland niet „waar" weergeven, omdat Friesland hier geniaal geëxploiteerd wordt. Wil De Vries dat laatste met het Babylon

van twee en een halfduizend jaar v. Chr. doen, het is ons wel, maar voor het land en volk dat hem voortgebracht en gevormd en hem zijn naam heeft gegeven, zouden wij bitter graag de stem der liefde willen hooren, welke niet kan worden misverstaan."

Ernstige critiek is voorts geuit over het feit, dat De Vries zijn Friezen het mengdialect in den mond legt dat in zeven der elf steden wordt gesproken en dat literair alleen en zeer spaarzaam te gebruiken is, indien men er, zooals Brolsma dat op een enkele plaats fijntjes doet, den afstand tusschen den Fries van het land en dien uit de stad mede wil aangeven. Voor de Friesche taal en den Frieschen boer is het echter een beleediging, al is het dan ook om de zoo begeerde couleur locale te bereiken, dat een schrijver die beter weet, tot dergelijke oneerlijke en goedkoope methoden zijn toevlucht neemt. Prof. Van Blom, die eenige jaren geleden overleed, heeft ze dan ook terecht scherp gehekeld en in dit verband een vergelijking getroffen met de beruchte Friesche boterknoeierijen uit de jaren na 1860.

Wat niet wegneemt, dat een literair heel wat minder begaafde figuur, namelijk Rinke Kanter, kort geleden bij L. J. Veen's Uitg.Mij. A'dam een roman, „Het andere geslacht", deed verschijnen, waarin voor de dialogen weer even vroolijk dit Stadsfriesch van „suden" en „wuden" is gebruikt. Blijkbaar voelde de schr. — in Friesland overigens volmaakt onbekend — dat dit niet heelemaal in orde is en hij verontschuldigt zich in een nawoordje, dat „dit dialect — voor den gemiddelden Nederlandschen lezer gemakkelijk te begrijpen — in een in Friesland spelende Nederlandsche regionaire roman de volksziel van den dorpsbewoner het zuiverst weet weer te geven".

Grootere onzin is niet denkbaar. Wie niet dan door een stumperig dialect, dat in den vorm zooals Kanter het geeft bovendien ook nog voor het grootste deel fantasie is, de „volksziel" weet uit te beelden, doet beter de pen neer te leggen. Wie in het Nederlandsch literair werk over Friesland wil geven (en dat geldt met eenig gradueel verschil ook voor de Saksische streken en het Zuiden) gebruike in de dialogen alleen zuiver Nederlandsch, of hij vertale het Friesch aan den voet der pagina's. Deze laatste, ietwat omslachtige, methode heeft R. P. Sybesma destijds toegepast in een schets voor het Groot-Nederlandsch Boerenboek, terwijl ik zelf de eerste manier heb aangewend bij een binnenkort te verschijnen Nederlandsche vertaling van G. Burgy's „Biritsen Fjûr" (Smeulend vuur). Ger Griever gebruikt eveneens in zijn Groninger romans uitsluitend Nederlandsch in de dialogen.


AREND MEIJER: ILLUSTRATIE UIT HET BINNENKORT TE VERSCHIJNEN BOEK VAN JAN HOLM, WAAR DE TURF VERDWIJNT

Tot mijn spijt is ook het werk van Evert Zandstra, hoezeer het ook buiten Friesland de aandacht getrokken heeft en het zelfs tot een officieele waardeering heeft kunnen brengen, geen voorbeeld van streekliteratuur waarin Friesland recht wordt gedaan. Het is dan ook in Friesland door volk en critiek eenstemmig afgewezen. Niet, omdat de schrijver op een enkele plaats zijn personen een taaltje laat spreken als: „Nou benne d'r varkens genog, boer", dat noch Friesch, noch Nederlandsch, noch eenig dialect is. Neen, de protesten tegen „Het klotsende meer" en „De vlammende heide" zijn vooral gerezen wegens het feit, dat de schrijver, die ook hier voor den drommel wel beter weet, een uitbeelding van Friesche menschen geeft zooals een zeker lezerspubliek dat wenscht, een projectie — zooals ik het eens heb uitgedrukt — van Skandinavië (en dan van het onware Skandinavië, dat van de zingende bosschen en de waaiende winden om de rotsen, u weet wel) op de Friesche greide. Met het gevolg, dat een grotesk vertrokken beeld van volk en landschap ontstaat, ongeveer als in een ouderwetschen lachspiegel op de kermis. Want belachelijk is het, dat Zandstra in het Friesch het Onze Vader laat bidden (al is het dan ook maar voor de helft), omdat de Fries die bidt, dat uitsluitend in het Nederlandsch doet als gevolg van de Nederlandsche Bijbelvertaling waarmee hij vertrouwd is geworden. Zandstra weet dat zeer goed; hij is met de situatie in Friesland uitstekend bekend, schreef aanvankelijk zelfs schetsen in Friesche periodieken. Evenzeer belachelijk is de teraardebestelling in het moeras, waarin we de Oude Venen bij Eernewoude herkennen, omdat ook de grootste woesteling, de primitiefste ruigaard een „eerbare" begrafenis wenscht en anderen deelachtig wil doen worden. Zandstra had beter gedaan eens te wijzen op dien trek in het Friesche volk voor zijn dooden te willen zorgen, een trek waarvan wij ook in zijn vroegste geschiedenis de sporen aantreffen, in plaats van zich met fantasterijen bezig te houden.

De bedoeling van deze bijdrage is niet een reeks verlate recensies te geven. Er zou nog heel wat te behandelen zijn,

want het aantal Friesche streekromans en wat daar voor wil doorgaan, is bijna niet meer te overzien. Daar is: Last (goed bedoeld, maar vluchtig en niet tot de kern komend), David Cornel de Jong, Fries in Amerika, die met „Old Haven" wel een prijs van duizend dollar won, maar o, de afstand . . .; Dorhout (al weer een die wel beter weet, maar . . .), Mulder (ondanks kleine tendenz verantwoord en soms knap), Van Riesen (volgt het voorbeeld van De Vries en Kanter). Ik staak deze opsomming, want het gevaar is toch reeds groot, dat de lezer vraagt: maar wat deugt er nu eigenlijk wèl? Ja, het spijt me, maar veel deugt er niet. Hoewel literair misschien niet het sterkst, is het werk van Mulder, dien ik reeds noemde, wezens- en waarheidsgetrouw. Hier geen valsche romantiek, geen krompratende boeren, geen ressentiment, geen conjunctuur.

En voor het overige? Natuurlijk: Brolsma, wiens „Menschen tusschen Wad en Wouden" en „De Stroojonker" het Friesche leven teekenen zooals het is, met kunstenaarshand, met scherpe visie en vooral: met liefde. Deze boeken missen het drukke, overbewogene, lawaaiige van De Vries en Zandstra en vrijwel zeker zullen zij den grootstedeling teleurstellen, maar wie Friesland kent, weet dat het zóó is en niet anders. Daarom verwacht ik nog veel van goede Nederlandsche vertalingen uit het Friesch. Van Brolsma hebben we reeds enkele: Burgy komt, Abe Brouwer vertaalt zijn „De gouden Swipe" en het zal hier wel niet bij blijven. Gelukkig!



Groningerland heeft zich niet te beklagen. Menschen van de eigen klei en de eigen wierden, Rein Brouwer, Ger Griever, Sien Jensema om er enkelen te noemen, bedrijven geen goedkoop spel met volksche werkelijkheid en volksche waarden. In hun werk treedt Groningen naar voren zooals het is in zijn grootheid en zijn kleinheid, met zijn goede eigenschappen en zijn zwakke zijden, maar voor alles: waar en echt. Deze schrijvers hebben geen behoefte hun werk te versieren met folkloristische franje welke de „echtheid" moet bewijzen, noch hun toevlucht te nemen tot een zelf gefabriceerd dialect ten behoeve van de locale kleur.

Over franje en dialect gesproken. Daar kunnen de Drenten een liedje van zingen. Ondanks de vele herdrukken is „Bartje" in de oogen van den tot oordeelen bevoegden Drent geen jongen van de Oude Landschap geworden en Anne de Vries heeft heel wat critiek moeten hooren over het taaltje dat hij den hoofdpersonen in den mond legt. Het groote publiek heeft er natuurlijk niets van gemerkt, merkt er ook niets van bijvoorbeeld dat Ben van Eysselstein — wiens „Dorre Grond" overigens in Drente met meer waardeering is opgenomen dan „Bartje" — van meisjes („wichter") pruimen („wichters") maakt, merkt waarschijnlijk evenmin dat laatstgenoemde schrijver zich vergrijpt aan oud volksgoed door de bekende sage van Ellert en Brammert op te disschen in een vorm welke nergens op lijkt, ook al laat hij het verhaal vertellen door den scheper Rooien Reinder.

Maar hier is J. J. Uilenberg terecht in het geweer gekomen en in een artikel in Het Noorder Land protesteert hij scherp „uit naam van vele Drenten . . . tegen zulk een vervalsching van onze oude volksche waarden. Het is ons, of hier een antiek stuk Drentsch letterdoek uiteengerafeld en met roestig ijzerdraad weer aan elkaar geflanst wordt. Het verhaal van Van Eysselstein verknoeit niet alleen de oude vertelling, maar is zoo onbenullig van inhoud, dat die niet over te vertellen, laat staan, goed te lezen is."

Aan het einde van zijn uiteenzetting houdt Uilenberg, wiens Drentsche schetsen bekendheid hebben verworven en die in ieder geval als kenner van het Drentsche volksleven tot oordeelen bevoegd is, zich nog even met den scheper bezig. „Rooien Reinder is trouwens geen Drentsche scheper. Deze bescheiden figuur onzer Drentsche samenleving werd door overdreven romantiek van Van E. tot een onwezenlijken dorpsgod. Zeker soort van lezend publiek vindt zoo'n Rooien Reinder „om te zoenen", maar vergeet, dat hij tabak in den mond heeft . . .", waarop de schr. met echt-Drentschen humor ondeugend laat volgen: „waar hij voor ons Drenten trouwens „niks te minder om is"."

De heer Uilenberg verzoekt in dit geval maatregelen. Ik kan het me begrijpen. Het is voor een echten Fries, een goeden Saks nu eenmaal onverdraaglijk, dat hij zijn volk overgeleverd ziet aan schrijvers die het met de volksche werkelijkheid niet zoo nauw nemen, hetzij uit oppervlakkigheid en onvoldoende kennis, hetzij om den smaak van het „groote publiek" te treffen en daarmede zich van een goed debiet te verzekeren. Men kan zeggen: „och, zoo'n boek lezen de menschen vandaag en morgen zijn ze het weer vergeten". Misschien, maar er blijft toch altijd wel iets van hangen en als steeds opnieuw verkeerde voorstellingen worden aangebracht, zal het resultaat zijn, dat deze geheel of ten deele beklijven, met alle onaangename gevolgen van dien.



Voor en aleer „stappen" te doen, komt het mij echter juister voor een beroep te doen op het geweten van hem die een regionalen roman wil schrijven, van hem te eischen, dat hij volk en streek terdege kent of leert kennen en dat hij uit welke motieven ook zich niet bezondigt aan verdraaiingen en „versierselen", aan valsche voorstellingen en aanranding van eeuwenouden volkseigendom. Hij kan zich onaangename critiek besparen als hij vooraf zijn licht opsteekt bij deskundigen uit de streek die hem, daar ben ik van overtuigd, gaarne zullen helpen en inlichten. Zij vragen daarvoor geen belooning, zelfs hun naam wenschen zij niet genoemd te zien. Hun eenig loon is de voldoening, dat hun heem en hun menschen recht is gedaan, dat de volksche werkelijkheid wordt gerespecteerd. En dat is toch wel het minste dat wij, tenminste in dezen tijd, mogen verwachten?

D. J. VAN DER VEN

Van Lenteschepen en Wagenspelen

De naamsverklaring van Carnaval wekt in roomschen zin gedachtenassociaties op aan carne vale, vaarwel vleesch, zoo goed als het begrip vastenavond den samenhang suggereert tusschen de driedaagsche uitbundige feestviering en de daarop volgende ingetogenheid der veertigdaagsche vasten.

Maar evenmin als de naamsafleiding van Carneval uit carne vale onbetwistbaar is, is zulks het geval met het taalkundige verband tusschen het woord vasten in vastenavond en vasten in de beteekenis van zich onthouden.

Met meer grond mag men aannemen, dat Carnaval duidt op carrus navalis, het wagenschip, dat in Carnavalsoptochten dikwijls ook thans nog verschijnt.

Voor ons land kennen we den scheepswagen uit stadsrekeningen van Bergen-op-Zoom, 's-Hertogenbosch, Nijmegen, Utrecht en andere steden als de middeleeuwsche blauwe schuit.

Praehistorisch is het narrenschip terug te voeren tot de vele zonne- en vruchtbaarheidszinnebeelden, die van 1500 tot 800 v.o.j. als lente- of zonnekultusschepen in de Zweedsche rotsen werden gegrifd.

Deze primitieve scheepsteekeningen met haar feestelijk dansende en springende, op luren muziek makende menschen, gevoegd bij de merkwaardige boommasten, wijzen onmiskenbaar op modellen van het lentekultusschip met den levensboom.



HET KULTUSSCHIP MET DEN LEVENSBOOM UIT HET BRONZEN TIJDPERK, NAAR EEN ROTSTEEKENING VAN TANUM IN ZWEDEN.

Deze lenteschepen dragen soms zonneraderen, soms ook eigenaardige masten, identiek aan den opgekapten Meiboom, zooals we die heden ten dage nog in Valkenburg en in het bijzond er te Noorbeek in den Sint Brigidaboom kennen en waaraan mogelijk een oorspronkelijke „Stangen kult" of phalluskultus verbonden was.

Bijzonder interessant is de teekening van het z.g. Meiboomschip op de rotsen van Tanum (Zweden), zooals Baltzer ons die heeft geopenbaard. De drie neerhangende takken zijn op verschillende wijzen geduid, o.a. als de banden, waarmede de Meiboom door dansers omwikkeld werd, zooals dit ook thans nog geschiedt in den over heel Europa verbreiden lintendans, terwijl anderen denken aan kettingen of touwen, waarmede de hooge mast getakeld is, zooals we dat bijv. aantreffen bij de kallemooistang op Schiermonnikoog en bij de Oost-Friesche Meiboommasten langs den waterkant aan de „Duitsche bocht".

Mogelijk ook hebben we daarin neerhangende twijgen te zien van de boomkruin gelijk deze feitelijk gereduceerd tot een dwarsra in onze Schiermonnikoogsche kallemooïstang aanwezig is, evenals in de Zweedsche „midsommarstang", die op Sint Jansavond wordt opgericht.

Vertelt ons Flygare-Carlen in den roman „Pal Värning" niet, dat de takken van de midzomerstang met veel bonte bloemkransen omwonden in sierlijke bogen neerhangen?

Ook op de narrenschepen in de Neurenberger Schembart-boeken vinden we dergelijke met zeilen omhangen dwarsra's en strak-gespannen touwen afgebeeld. De vreemde takkenuitwas of het weelderige kruinuitspruitsel gaat allengs over in den korf, waarin onder de narrenvlag de gemaskerde uitkijkwachters en klaroenblazers zijn gezeten.

De merkwaardige schilderij van Hieronymus Bosch „Die blau Schuyte" (zie afb. blz. 66) geeft den overgang van groenen kultusboomtop tot bevlagden narrenkorf te zien in de wonderlijke hazelaarskruin met het fascineerende daaruit ons toekijkende masker. Het schilderij, dat geruimen tijd in het Rijksmuseum te Amsterdam heeft gehangen, doch thans zich weer in het Louvre bevindt en dat op de Jeroen Bosch-tentoonstelling in het Booijmans-museum te Rotterdam zoozeer de aandacht heeft getrokken, is een van de vele doeken, die niet alleen om hun kunstwaarde, maar ook om hun volkskundige beteekenis niet hoog genoeg te schatten zijn.

Zooals ik reeds meer heb betoogd, zijn onze schilderijen nog altijd te eenzijdig kunsthistorisch beschouwd en te weinig volkskundig in hun vaak zinnebeeldige motieven verklaard. Hier ligt een nog vrijwel onontgonnen veld van volkskundig onderzoek braak.

De boomkruinmast van het wonderlijk gebouwde en met wonderlijke figuren bemande scheepje doet denken aan een passage in het Antwerpsch liedboek van 1544, luidende: „de haeselaer es op gherecht, 't gaet te vastelavont waert.".

De hazelaar is een der eerste struiken, die overal in Skandinavië moet hebben gegroeid na het terugtrekken van het eerste landijs. De overvloedige vondsten van hazelnootdoppen in Denemarken en Sleeswijk-Holstein, welke tot 5000 v.o.j. teruggaan, wijzen er op, hoe deze aan Thor gewijde struik overal aanwezig was. Zoo ligt het

voor de hand, dat men een hazelnoottak als gelukssymbool aanvaardde en dat men door middel van een gaffelvormige wichelroede, uit een hazelaarstak gesneden, verborgen rijkdommen hoopte te vinden.

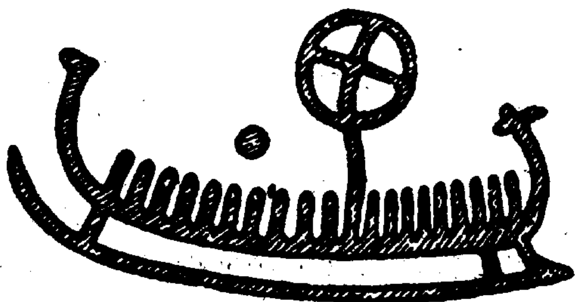
Op de blauwe schuit van Hieronymus Bosch fungeert de hazelaar als heilsbanier. De hazelaarstwijg als gelukstwijg is er de mast van het heilschip, maar werd onder invloed van de geestelijkheid gekerstend. De levensboom werd paradijsboom en zelfs aan den mast werd een crucifix aangebracht, zooals dat afgebeeld is in „Das Schiff des Heils" van Geiler von Kaiserberg (Straatsburg 1507), een domheer, die het heeft bestaan niet minder dan 110 preeken tegen het duivelsche narrenschip te houden, dat in de Schembart-boeken te Neurenberg ook als „de hel" werd uitgebeeld.

Onder den wapperenden wimpel van Jeroen Bosch' blauwe schuit hangt er een met groen versierd speenvarkentje. Een der gezellen klimt in den mast en is ons verbeeld op het moment, dat hij met zijn mes de goede gave bemachtigt.

We zien hier het prototype van den lateren kermismast van Kokanje en het nog altijd in zwang zijnde vermaak van het mastklimmen, terwijl de tegenstelling van den met rijke gaven beladen scheepsmeiboom en den dorren dooden boegspriet, waarop de gebogen narrenfiguur wijsgeerig zich van het bacchanaal in de blauwe schuit afkeert, het contrast symboliseert van het leven en den dood, van zomer en winter.

Het middeleeuwsche christendom heeft gepoogd het oud-Germaansche zonneschip te degradeeren tot de verdoemde schuit van Sint Reijnuit. Deze werd het symbolische toevluchtsoord voor alle ontspoorde schepselen, voor de „filii perditionis", de vervloekte kinderen van elken stand, rang of geslacht: monniken, nonnen, bagijnen, cellebroeders, kooplieden, ambachtslieden, poorters, deurwaarders, oplichters, trompetters, fluitisten, tamboers, slordige huisvrouwen, „ghesellekens van avonture", meisjes, mannen en vrouwen, zotten en zottinnen en niet te vergeten ook „papen ende clercken".

Jacob van Oestvoorn heeft in niet minder dan 297 verzen het reglement vastgelegd, „vander Ghilde der Blauener Scuten". Hij verklaart, dat zijn statuut gegeven is in het jaar 1413" opten rechten Vastelavont", toen de



LENTESCHIP MET ZONNERAD, NAAR EEN ZWEEDSCHE ROTSTEEKENING UIT HET BRONZEN TIJDPERK

Brabantsche boeren in den Oostpolder een steekspel hielden tegen die van Hoedekenskerke. In den aanhef lezen we in vers 1—10:

> „alle gesellen van wilde manieren
> ontbieden wil, groet ende saluut,
> te comen . . . . inder Blauwer Scuten Ghilde.
> Syn si onedel of vandenscilde (dw.z. van adel).
> Hem allen gaern men ontfaet,
> opdat si leven als hier na staet
> ende wercken mit al haer vermoghen."

In dit schip zijn dus alle van levenslust overvloeiende lieden vereenigd, die er een echte vastenavondspelevaart maken, zooals ons dit reeds beschreven is in de kroniek van St Truijen.

Er gaat in Zuid-Limburg nog een volksverhaal, dat ons wil doen gelooven, hoe de middeleeuwsche vastenavondwagen, die af en toe ook thans nog bij den joyeuzen intocht van Prins Carnaval o.a. in 1936 te 's-Hertogenbosch en te Eijgelshoven, in de Carnavalsviering een rol speelde, zou uitgevonden zijn door een boer uit Corneliemunster in de buurt van Aken.

Het spotschip werd in 1133 door den abt Rudolf van St Truijen reeds verdacht gemaakt als „duivelswerk" (diabolicam technam). Dit weerhield allerminst de feestvierende Zuid-Limburgers om het wagenschip van Aken over Maastricht naar Tongeren te trekken. Te Maastricht moet er zelfs een mast op zijn aangebracht.

Het feit, dat bij dezen scheepswagen zich allerlei minder oirbare tafereelen afspeelden en dat de geestelijkheid zich daartegen zoo sterk verzette, dat het zijn weg naar de Schelde niet kon volbrengen, omdat de poorten van Leuven voor dezen scheepswagen werden gesloten, pleit voor zijn oorspronkelijke religieuze beteekenis, terwijl het actief optreden der weversgezellen, die de schuit van plaats tot plaats voorttrokken, er op wijst, hoe toen reeds oude kultusgebruiken in ambachtsgilden traditioneewaren overgeheveld. Geleidelijk aan werd de ritueele handeling overgebracht in spelen en vermaken zonder religieuzen inhoud en werd het kultusschip een loutere narrenschuit, bevolkt met brooddronken gezellen, of, zooals Sebastiaan Brand in 1494 in zijn „Narrenschiff" schreef: „Eine liederliche Gesellschaft, die ihr Hab und Gut cum Baccho et Venere verthan hatten."

Van hun kant spotten deze lieden van „'t quade regiment" met kerk en geestelijkheid en zoo werd de blauwe schuit steeds meer een forum om de kerk en haar instellingen te parodieeren. Hieruit ontstonden de battementen en de vastenavondkluchten, die een integreerend bestanddeel vormden van elke Carnavalsviering.

Dat deze wagenspelen ook door de wereldlijke overheid werden gewaardeerd, blijkt uit tal van middeleeuwsche stadsrekeningen. Zoo heeft de vroedschap van Nijmegen in 1545 „den ghesellen van den spele en den schipknegten mytter blauwer schuyten op eene vastelavont gegeven twee gulden en zestien stuivers."

Deze wagenspelen hebben zich door alle eeuwen heen in verschillende Carnavalsvieringen gehandhaafd o.a. in een folkloristisch zeer belangrijken vorm op het merkwaardige Lichtmisfeest te Spergau bij Merseburg in Saksen, waar nog altijd de wagen met „der Alte" wordt rondgetrokken. In ons land zag ik op de Sittardsche markt na afloop van den Carnavalsoptocht menige satirieke voorstelling in een wagenspel uitvoeren, terwijl het dorpje Steijl bij Tegelen onder overweldigende belangstelling in 1937 en 1938 het ketelgericht weer zag uitoefenen in een voor Nederland uniek wagenspel.

Maar de mooiste wagentooneelspelen heeft het vriendelijke Malmédy bewaard in zijn „jeux scéniques, excécutés sur des chars, qui sont des véritables scènes roulantes".

Op vastenavond Maandag 1932 heb ik deze merkwaardige wagenspelen op het driehoekige marktpleintje van Malmédy bijgewoond, waar met mij honderden genoten van persiflages en grappen, die een Ardenner variant waren van de Schwarzwalder „Fastnachtspiele".

Te Malmédy werd het dramatische element zeer sterk naar den achtergrond gedrongen door dialogen en monologen, waarbij in compère- en commère-rollen plaatselijke toestanden werden geparodieerd en menige notabele een veer moest laten. De ware humor en de ware geestigheid, die wel opbouwende maar geen doodende critiek mag uitoefenen, kwamen daar tot veelzijdige ontplooiing.

Evenals de huidige Carnavalsvorsten geen rechtstreeksche afstammelingen zijn van oud-Germaansche lentepersonificaties al zijn ze ook daarmede wezenlijk verwant, maar hun stamboom zien geworteld in de romantiek der eerste helft van de vorige eeuw, zoo moeten ook de wagenspelen van Malmédy niet vóór 1840 worden gedateerd. In dat jaar heeft Jacques Joseph Lebierre de oorspronkelijk binnenshuis opgevoerde samenspraken op een hooger plan gebracht en deze steeds meer het karakter van locale revues gegeven in wagenspelen, die roemvol voortleven in de herinnering van „les vrais Malmédiens".

Toch treden in deze wagenspelen allerlei gestalten op, die we ook aantreffen in de „Narrengerichte" van Zuid-Duitsche steden en dorpen, terwijl in allerlei handelingen de vreugde tot uiting komt over den terugkeer van de lente en dikwijls het oude thema van den strijd tusschen Heer Zomer en Heer Winter, tusschen licht en duisternis, koude en warmte dramatisch wordt verbeeld.

In de laatste jaren voor den oorlog hebben enthousiaste leekespelers het wagenspel in Limburg tot nieuwen bloei trachten te brengen.

Ook elders in het buitenland zijn daartoe pogingen aangewend, maar nergens werden deze met zulk een doorslaand succes bekroond als in Italië, waar de „carro di Tespi" Mussolini's streven: „het theater moet voor het volk zijn", op meest veelzijdige wijze heeft verwezenlijkt.

De eerste Thespis-kar werd in 1929 door „Dopo Lavoro", de Italiaansche „Vreugde en Arbeid"-organisatie, gebouwd en op 4 Juli van het jaar VII in tegenwoordigheid van den Duce ingewijd. Nadat de eerste voorstellingen te Rome hadden plaats gevonden, begon de Thespis-kar haar triomftocht door Zuid-Italië, waar gedurende het zomerseizoen 1929 in niet minder dan 13 provincies en 35 plaatsen 67 voorstellingen werden gegeven.

Dit succes had tengevolge, dat er in 1930 drie nieuwe Thespis-karren te Milaan werden ingewijd, die hun rondreis begonnen in Gardonne riviera, waar de drie ensembles in het bijzijn van den auteur Gabriele d' Annunzio „La Figlia di Iorio" opvoerden. Daarna trok de eerste wagen midden-Italië in, de tweede naar Zuid-Italië en de derde maakte een rondreis door Noord-Italië. In de jaren 1930—1935 brachten de Thespis-karren niet minder dan 35 werken met in totaal 1135 voorstellingen tot in de allerkleinste dorpen.

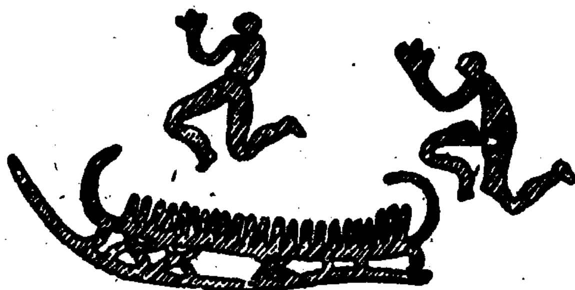
Tusschen het Carnavalswagenspel en het openbare schouwtooneelspel van de Thespis-wagens is wel een innerlijke samenhang in het populariseeren van het tooneelspel, maar in de uitvoering bestaat een hemelsbreed verschil.

Werken de eerste in den geest van de middeleeuwsche battementen met een minimum aan décors, zoodat van het publiek een maximum voorstellingsvermogen wordt geëischt, de Thespiskarren hebben een volledige moderne schouwburg-installatie, die zelfs de theater-outillage in menige groote stad evenaart, ja overtreft.

Zonder tegenwoordig te zijn geweest bij zulk een „Dopo Lavoro"-uitvoering met een Thespis-kar kan men zich moeilijk een voorstelling maken van het karakter dezer openluchttheaters. Meestal hebben ze een capaciteit van 3000 parterre- en 3000 tribuneplaatsen, maar in Rome waren niet minder dan 8000 zitplaatsen beschikbaar, die geregeld waren uitverkocht, ook op avonden, dat Mussolini met de Congresgangers niet de voorstelling bijwoonde.

Welk een volksopvoedende kracht er van deze reizende tooneelen uitgaat, blijkt wel uit het feit, dat in kleine plaatsen soms meer dan twee derde der bevolking de voorstellingen heeft bezocht.

Het zou mij te ver voeren uit te weiden over de sociale en artistieke waarde voor de volksche samenleving van deze Thespis-karren, die in vijf zomerspeeltijden alleen reeds 382 opera's brachten op 208 plaatsen voor een millioen toeschouwers, daar ik slechts terloops op den Italiaanschen „carro di Tespi" de aandacht wil vestigen in verband met het hier gegeven overzicht van lenteschepen en wagenspelen.



DE SPRONG OVER HET KULTUSSCHIP, NAAR EEN ZWEEDSCHE ROTSTEEKENING

HENRI BRUNING

SURREALISME

. . . „und seyn Sie in dergleichen Sachen nur nicht zu ängstlich mein theuerster Freund". . . .
E. T. A. Hoffmann (Sämtliche Werke I, p. XIV)

Het is, in een bepaald opzicht, met het surrealisme eenigszins gesteld als met het individualisme: het zijn beide zaken, die men vooràl niet moet vereenzelvigen — en vonnissen — met hun láátsten, hun na-oorlogschen verschijningsvorm. Een kunstwerk is noodzakelijk allerindividueelst, maar de kunstenaar (en daarmee diens individualisme) kan een gedesequilibreerde, destructieve, ondermijnende kracht worden. Een ontaard individualisme is een *mogelijkheid* van het individualisme, precies zoo als het ontaarden van den vorm (tot een verdwaasde hypertrophie of een kultus van het nog amorphe) een mogelijkheid is van den vorm. Worden die mogelijkheden werkelijkheid — en in het na-oorlogsche kunstleven was dit inderdaad zoo — dan kan men niet het individualisme, evenmin als den vorm als een waardeloos en verwerpelijk ziekteverschijnsel afwijzen, doch enkel hun beider ontaarding. — Het surrealisme nu, een verschijnsel dat men in zoovele tijdperken, en ook buiten Europa, heeft kunnen opmerken, was, *in zijn na-oorlogschen verschijningsvorm*, globaal genomen, als uiting van geestelijk nihilisme (en dit weer als een exponent van machtelooze levensvertwijfeling), stellig een ontaard en verziekt surrealisme; en het was, waar men het, schoon met velerlei voorbehoud, beschouwen kon als een uiting van revolutionnair vitalisme, een uiting van verbijsterd en ontspoord, elk spoor bijster, vitalisme, — van een levenswil, die geen nieuw begin mogelijk achtte dan na een kultuur-bolsjewistische vernietiging gepleegd te hebben niet slechts aan de tot dan toe geldende en aanvaarde uitdrukkingsmogelijkheden van het artistieke scheppen, doch aan alles wat voorheen kultureele waarde en geldigheid had bezeten en als één enorme misvatting — en ontaarding! — moest worden ingeramd en weggevaagd. *In wezen* echter is het surrealisme iets volstrekt anders: van verhevener, aristocratischer, levenskrachtiger orde en oorsprong. In wezen is het een dóórdringen — clairvoyant en onbevreesd — tot de werkelijkheid àchter „het leven volgens de gemeenzame voorstelling der waarschijnlijkheid", achter die bedrieglijke en beveiligende illusie welke het uiterlijk van het menschelijk leven ons als waarheid „te gelooven voorhoudt". Het is een verscherpt, niet een verziekt, een sur-reëel, niet een irreëel, *zien* — van de werkelijkheid dezer wereld; niet méér, maar ook niet minder. Het na-oorlogsche surrealisme verbrak — verstoorde en vernielde — eveneens een schijn, doch wat het, in zijn essentie, deed verschillen van het surrealisme van andere tijden, was zijn *oorsprong:* datgene wat tot dit verstoren innerlijk dreef.

Zelfs wanneer het samenleven der menschen, in de orde welke het realiseert, van groote scheppende krachten getuigt, woelen en wroeten nog, pal achter die orde, preciezer: *in die orde*, de bizarre, hatelijke en demonische hartstochten der menschen, en alles wat zoo vertrouwd werd en schoon schijnt (ook schoon is) kan ons plotseling een verbijsterend zelfbedrog toeschijnen en als een infernaal verraad op ons toespringen. Want niet alleen ligt die demonie van destructieve hartstochten, welke een scheppende orde behéérscht, in toom houdt, richt en gebruikt (nooit echter te niét doet!), durend paraat om het „despotisme" der orde wederom te verbrijzelen, maar zelfs waar die demonie z.g. „meebouwt" aan de orde, bouwt zij slechts aan zichzelf: aan de mogelijkheid zich, met en door die orde, te doen gelden. En hoe schooner het vermoedend weten is omtrent den mensch en diens mogelijkheden, hoe ontzinder en gruwelijker het menschelijk avontuur den clairvoyante (den sterke en roekelooze) kan voorkomen. — Het na-oorlogsche leven nu kende geen orde, en het kende zelfs geen schijn; het was verloopen, vuil, en schaamteloos-openhartig daarin. En men behoefde niet bepaald helderziend te zijn of gegrepen door een visioen, een hooger weten — van hetgeen menschelijk goed en edel is — om de ontbinding, het grauwe verval van het leven te beseffen. Den burger mocht die sinistere verdwazing voorloopig nog ontgaan, het zién ervan veronderstelde geen menschelijkheid van zeldzamer formaat, noch een verheven, edelen, creatieven levenswil, — een wil die een schrikwekkende werkelijkheid op het spoor moest komen (en te verwerken zou krijgen). En al evenmin behoefden de groteske deformatie en verdwazing van het menschelijk bestaan het verbeeldingsleven van een voornaam, onbevreesd denken. Het lag alles, behalve dan voor den burger, te grijp, — te grijp a.h.w. „voor de kleine hand van een kinderverstand". Reeds bij den eersten stap in het leven zonk men er in weg als in een ontdooid, onwelriekend moeras dat den mensch niet meer dróeg. Het bedrog der uiterlijke werkelijkheid, of juister, de oppervlakkige schijn en haar resten van welbehagen maakte geen schijn van kans meer. Het leven openbaarde




JEROEN BOSCH: VERZOEKING VAN ST ANTONIUS, LINKER EN RECHTERVLEUGEL



MATTHIAS GRÜNEWALD: DE RAAF UIT HET „BEZOEK VAN DEN H. ANTONIUS" VAN HET ISENHEIMER ALTAR

JEROEN BOSCH: VERZOEKING VAN ST ANTONIUS, LINKERVLEUGEL, FRAGMENT
FOTO ARCHIEF

JEROEN BOSCH: VERZOEKING VAN ST ANTONIUS, ACHTERZIJDE RECHTERVLEUGEL, FRAGMENT FOTO ARCHIEF

zijn duistere, verzwegen achtergronden, zijn heimelijke of verheimelijkte wanstaltigheid gelijk wel geschiedt in het droomleven dat zoovele malen oprechter, clairvoyanter, òngecensureerder is (durft zijn) dan het bevreesde dagleven waarin het verstand onze bangste vermoedens censureert en steeds poogt te ontzenuwen. Het onderbewuste, verdrongen vermoeden omtrent wanstaltige achtergronden was helder verstaan geworden: voorgrond, en het surrealistisch zien welhaast reëel zien — zoo onontkoombaar drong het gedeformeerde zich op.

Maar juist die dadelijkheid, waarmede een gruwelijk domein van het leven zich openbaarde, het feit dat die zijde van het leven voor eenieder die maar even zien en hooren wilde, bloot lag, bepaalde het karakter van het na-oorlogsche surrealistisch zien. Nu dat domein niet meer de scherpe (zwaard-scherpe) en zwarte slagschaduw was van een hoogen droom, niet de a.h.w. láátste en dan onaflaatbare ervaring van een edelen, sterken geest en het recht (het alleenrecht) der grooten en voornamen, maar het dadelijk deel van eenieder wiens geestelijke structuur niet al te grof was, werd het surreëel zien, het ervaren van het afzichtelijk-verminkte in het menschelijk bestaan het bezit der kleine breinen en zwakke geesten, van lieden die voor het ervaren van die realiteit niet bestemd waren en die in andere tijden wellicht enkel de bonhomie van het menschelijk bestaan zouden hebben gevierd! En dit had niet slechts tot gevolg dat het surrealistisch zien — éénsde laatste en wrange ernst der grooten — een „mode" kon worden, maar ook, dat die werkelijkheid, welke alleen voor de sterken bestemd werd, niet *verwerkt* kon worden en slechts de verdere ontreddering dier zwakke breinen inleidde: een volstrekte vertwijfeling, of, waar zich een revolutionnair vitalisme scheen te handhaven, een nihilisme dat — voorwaarde voor een nieuw begin — waarde en onwaarde gelijkelijk en hoonend wegvaagde; zij kon slechts straffeloos „verwerkt" en aanvaard worden wanneer zij herleid was tot een spel, een snobisme, en daarin bedwongen, ontzenuwd, — ontwapend. En een snobisme wèrd het — en, als elk snobisme, een *kortstondige* kultus En een ander, niet minder opmerkelijk gevolg van het feit, dat het surrealistisch zien het deel (en de doem) werd van lieden zonder werkelijk formaat, van een surrealistische onderwereld, was, dat het, na een kortstondig en schijnbaar fel leven, voorbij kon gaan zonder waarlijk groote, diep-menschelijke accenten getroffen te hebben (het beklemmende juist van het wèrkelijke surrealisme), dat het toch niet meer zou blijken geweest te zijn dan een *oppervlakkige* levensberoering, die slechts een herinnering zou laten — grauw en benauwend — aan iets verziekts en naargeestigs. Door dit alles nu verschilt het na-oorlogsche surrealisme essentieel van het surrealistisch verbeeldingsleven van sommige kunstenaars in andere tijdperken. Dat was niet het eigendom van kleine, snel-ontredderde breinen wier eenige redding en heul het spel en het snobisme plegen te zijn; het stiet een (van drama's geladen) *ruimte* open, het obsedeerde, doch het verspreidde geen zware, pestilente lucht, men bevond er zich niet mee op den bodem en in de duisternis van een onwelriekenden put, doch in een wereld die veel meer omspande dan verwording en ontbinding. Juist daardoor kon het werkelijke surrealisme zoo aangrijpend en groot zijn en, de eeuwen door, zoo aangrijpend *blijven*. Men toefde ermee in de wereld der groote gevoeligen en groote bewusten, der sterken — en onbevreesden daarom.

Men kan, wanneer men hersens, gevoel en verbeelding bezit, nu eenmaal niet een beeld in zich dragen van hetgeen de mensch of het samenleven der menschen zijn kàn, zonder tevens en durend getergd en beklemd te worden door hetgeen de mensch (of het menschelijk samenleven) is, zonder te zien hoe grauw en trouweloos hij het groote leeft, hoe snel-misdadig het kleine, en hoe burlesk zijn zelfzucht en gewetenloosheid in beide — in het groote en in het kleine — blijft. Hoe vehementer het beeld is van de mógelijke schoonheid van het leven, hoe rauwer en grimmiger de comédie humaine, — die comédie welke alleen dàn het voorwerp van wat goedmoedigen spot kan worden, wanneer men, gelijk de bevreesden, den mensch en het leven niet ernstig neemt, niet ernstig dùrft nemen en men derhalve gedwongen is halverwegen die werkelijkheid rechtsomkeer te maken. En men kan niet inkeeren tot die hooge tijdelooze stilte waar het vermoeden begint van den eeuwigen samenhang (en weerkeer) der dingen en zelfs de eigen vergankelijkheid nauwelijks nog in tel is, zonder niet nogmaals het deerniswekkend vertoon der menschenkinderen, hun frenetiek zich vastbijten in wat ijdeler is dan alle ijdelheden als de barste beproeving te doorstaan. Men kan niet, als Rembrandt, een hemelsch licht hebben bespeurd zonder de wereld met haar haat en ontzinde hartstochten in een somber donker — ondoordringbaar vaak — te voelen verzinken, en gewond te worden — telkens opnieuw — wanneer men in het wreede, danteske inferno, dat de menschen zich geschapen hebben, betrokken wordt. Het is de smart en de deernis met deze wereld der menschen — die hèm geen heul bood (waarvoor hij slechts heul in *zichzelf* vond) — en het is het ongebroken doorstaan van een werkelijkheid waarvan hem geen ellende en geen monsterachtigheid ontging, dat de grootheid van Rembrandt, dien grooten Bewuste, uitmaakt. Rembrandt is nooit reëel, steeds sur-reëel, al deformeerde hij dan misschien enkel het licht en het duister en de kleur. Goya echter deformeerde, in zijn *Caprichos*, den mensch: hij riep gedrochtelijke transformaties op, grauwe, bezeten wezens, bestiaal en moorddadig met elkaar in gevecht. En nergens herkent men zoo doordringend en hallucinantonthuld heel de smartelijke historie der menschenkinderen, heel die jammerlijke verdwazing, waartoe de mensch geraakt, ja, die de „normale" mensch — zóó vaak — *is*, als in de beklemmende verbeeldingen van dien wellicht grootste (en teederste): Jeroen Bosch, die als geen een visioen van menschelijke goedheid en eenvoud in zich omdroeg; die teedere, die nochtans het wild en cosmisch torment der aardsche werkelijkheid zoo ongehavend en stil doorstond.

En wist ook Odin, of juister, wisten ook zij die deze gestalte, dezen grooten ziener, dezen bouwer aan een nieuwe aarde, opriepen, niet van dat oogenblik,

dat ik hing
aan den windigen boom
negen nachten lang,
door de speer gewond,
aan Odin gewijd,
zelf aan mijzelf,
aan den wereldboom — —

maar in dezen nood, waarin *geen der zijnen* hem spijs of drank bood, vond deze wijze (en geroepene) de wijsheid — de runen. Het is diezelfde desolaatheid en stilte, waarin de Antonius van Grünewald door de raaf — en door geen woord meer uit menschenmond — gevoed wordt, en waarin Jeroen Bosch zijn Antonius, ruggelings uitgestrekt op een kruis van hoonende en sarrende gedrochten, door de ruimte vaart. [1]) (Zie afb. 75 en 76).

Doch meen nu niet, dat een mensch als Jeroen Bosch slechts de exponent was van die *wereld in ontbinding* welke zijn tijd te aanschouwen gaf, — die wereld heeft de accenten alleen verhévigd; neen, het surrealisme is, en was ook bij hem, dat gegrepen zijn door iets dat, gelijk Hoffmann schreef, *„wie eine spukhafte Erscheinung das* alltägliche Leben *ganz gewöhnlicher Menschen* ins Blaue hinausrückt". Ook Hoffmann, geenszins een ontwrichte (hoe bizar zijn phantasieën ook waren), maar vervuld van een hooger, helder weten en een schoonen droom behoedend, had dat rijk betreden „voll herrlicher Wunder, die die höchste Wonne *sowie das tiefste Entsetzen in gewaltigen Schlägen hervorrufen*, ja, wo die ernste Göttin ihren Schleier lüftet, dasz wir ihr Antlitz zu schauen wähnen . ." Want het gewone (het is niet zóó gewoon) wordt schrikwekkend, wellicht wel hèt schrikwekkende, wanneer men eenmaal in andere verten (zij zijn niet zóó ver) geschouwd heeft. En men behoeft zich slechts namen te herinneren als Bruegel, Callot, Daumier, Ensor, om nogmaals de ongerijmdheid van dat „alltägliche Leben ganz gewöhnlicher Menschen" te beseffen en om te weten dat dàt (gewone) leven het gegeven en de oorsprong vormde van de spookachtige en hallucinante transformaties die menschen als Bosch, Cranach en zoovele anderen, die een schoonen droom in zich behoedden, achtervolgd hebben.

Het is onjuist te veronderstellen dat deze surrealisten, hoezeer bezeten van de demonie van het menschelijk leven, vertwijfelden, ontwortelden of ontaarden waren. Zij waren het tegendeel. Men bemerkt dit reeds aan de rust waarmede zij die werkelijkheid uitbeeldden, aan de rust waarmede zij zich tot die werkelijkheid verhielden. Zij kenden andere (schooner) werelden nog. Dat schiep ook die ruimte in hun werk, die prachtig-menschelijke accenten, en dáárdoor ook behoefden zij de werkelijkheid der menschen niet te ontkennen, te versluieren of verzachten. Zij *aanvaardden* die werkelijkheid — die láátste; niét echter met dat goedmoedig glimlachje dat de menschen wel „hekelt" en — goedmoedig hekelend — niet heelemaal au sérieux neemt, niét met die triviale luim welke gehanteerd wordt om de verschrikkingen, die van ginds opdoemen, te bezweren, te ontzenuwen, maar met de grimmige onvervaardheid van menschen die het leven ernstig nemen, óók — juíst, schreef ik bijna — in zijn walgelijkste en obsedeerendste openbaring. Dáár hielden zij niet — verschrikt — halt; neen, daar drongen zij verder, deze realisten, die hun droom niet ten koste van velerlei ontkenning bezitten wilden. Voor hèn was er trouwens niéts „grappig", geen mensch, ook geen mensch in zijn grappig-gemoedelijk zelfbedrog. Want zij zagen niet dien éénen mensch met zijn grappig zelfbedrog, zij zagen — in duizend en één vermomming — een wereld vòl „grappig zelfbedrog" (en dat is al heel wat minder grappig); en zooals zij dien eenen (grappigen) mensch niet oppervlakkig waarnamen, maar hem in heel zijn (verbijsterende) verdwazing herkenden (en onthulden), zoo zagen zij ook die grappige wereld niet oppervlakkig maar als een beschamende burleske, die, tegen den achtergrond van wat de mensch had *kunnen* zijn en waartoe hij bestèmd werd, tot een pijnigende tragedie verkeert.

Ja, men glimlacht wel als men hun onthullingen ziet van de comédie humaine, doch men weet ook doorloopend dat die glimlach wordt opgeroepen door iets anders dan een „grappige" wereld; en men weet ook, dat de glimlach van hem die deze verdwaasde wereld opriep, een andere was dan die van een kouden, cynisch-zwijgenden spot. Men moet dien doode hebben gezien van Jeroen Bosch, de adembenemende verlatenheid van dien op den grond geploften gehangene, de volstrekte waardeloosheid van een mede-mensch die daar ligt als een op een mestvaalt geworpen scherf waar niets en niemand verder nog belang bij heeft, men moet dien gruwelijken en bêten smoel hebben gezien van den „monnik" die even te voren het slachtoffer in zijn doodsangst moed influisterde (zijn bezweringsformules in het oor brabbelde), men moet, als achtergrond van die inquisitietafereelen, de uitlevering en kruisiging van den stillen en goeden en verraden — inderdaad „verraden" — Christus hebben gezien (en dit alles in een zóó droefgeestig grijzen toon), om te beseffen hoe monsterlijk-verdwaasd en verdwaald het menschelijk leven, met zijn „rechtvaardigheid" en „goedheid", door iemand als Bosch ervaren werd, om te beseffen aan welke navrante aberraties zijn hallucinante visioenen hun oorsprong vonden. Hier was geen plaats meer voor spot of cynisme. Maar drukte hij het drama van den mensch uit in de symbolen van zijn tijd, hij drukte tevens een werkelijkheid uit van elken tijd, — een werkelijkheid echter, die slechts bestemd is voor (en herkend wordt door) de vervoerden: de ontroerden om een droom . . .

[1]) Zij *zijn* niet zijn „kruis", maar het kruishout-zelf — Zijn geloof. Zijn vertrouwen etc. — is in een joelende troep gedrochten „verkeerd".

Doch waarom hier het surrealisme verdedigd? — Wel, omdat, wil men ook binnen het domein van ons nieuw levensbewustzijn werkelijk tot een groote, vitale, levenswaarachtige kunst geraken, men niet beginnen moet met een essentieel deel der realiteit te loochenen of weg te dringen, en men niet, tengevolge van een misplaatste beduchtheid, ingegeven omdat een laat slag surrealisten dat terrein verontreinigd hebben, een levensdomein als verboden moet afsnijden dat tot de ervaringswereld van den mensch (juist van den voornamen mensch) en tot het verbeeldingsleven van den kunstenaar behoort, een domein waarop de kunst dus haar eigendomsrechten moet kunnen laten gelden. Men moet geen kunstleven moedwillig en bij voorbaat begrenzen willen tot een verheerlijking of uitbeelding van de z.g. positieve waarden des levens. Want het kan dan zeer wel — en zeer snel — gebeuren, dat men, in die tè mooie wereld, zich dat verraderlijk dialoogje op den Drachenfels herinnert: „Het is Socrates en Phaedrus evenzoo gegaan: zij zagen niets leelijks rondom zich, of wilden het niet zien; daarom is de inleiding tot hun gesprek bij Plato zoo zonder veerkracht en lam: hoor maar . . . — Nu, dat kennen wij sedert lang, zeide Charinus" . . .[1])

En bovendien: de mensch, die de positieve waarden des levens waarlijk doorleeft, bezit die waarden nu eenmaal niet enkel in een sfeer van verheven vroomheid, *als* een „vrome", maar als een mènsch: een mensch die, levend in een wereld die nu eenmaal verre van „mooi" is, lijdt, lacht, spot, hoont, bemint, strijdt, vertwijfelt, terugdeinst en weer verder strijdt, kortom, als een mensch die mènschelijk is en wiens rust is, níét dat hij deze spanningen niet kent, maar dat hij ze — in hun blijvende aanwezigheid — beheerscht en ondanks en in, juist ín die spanningen zijn droom beleeft en trouw blijft — gelijk de vrome en dappere Hamlet[2]); als een menschelijk mensch en daardoor als de waarlijk vitale mensch. — Géén het leven en de kunst verleugenende simulatie, zoo alsof men enkel als een vrome, een enkel-toegewijde het ideaal kent en dient, geen nieuw predikanten-jargon, geen nieuwe zalving, opnieuw bestaande bij de gratie van een ontkennen van de rauwe en harde realiteit van het leven en die in zulk een òn*eigen*, dus vervalschende, dus anti-vitale, dus anti-artistieke sfeer, in een steriel luchtledig naast het eigen ervaren, in een taal die haar wortels niet meer heeft in vleesch en bloed en door geen vleesch en bloed gevoed wordt, van het ideaal en het ideale leven gewagen en getuigen wil. Maar een mensch die, eenvoudig (het is niet zóó eenvoudig) op elk oogenblik is wat hij is, en die het goede leven, ook *zijn* goede leven, los-trekt uit die sfeer waarin men, naar het zoo vaak schijnt, klaarblijkelijk alleen van het ideaal getuigen mag: die sfeer van onvrome vroomheid, van anti-vitaal vitalisme, van bevreesde onbevreesd heid — en van die verbijsterende . . . . onverbijsterdheid.

Houden wij het liever, als wij een nieuw klassicisme zoeken te verwerkelijken, bij dien klassieken Griek, dien mensch uit Hellas, over wien Allard Pierson schreef: „Hij wordt gekweld en ontroerd. Wat doet hij in een wereld, die met rede en schoonheid den spot drijft? Onoplosbaar raadsel, oorzaak van tallooze andere raadselen. Maar het woord dier raadselen moet hij vinden. Dit doel, schoon nooit bereikt, wordt niet prijs gegeven. Elk middel wordt beproefd. Naar de maat van vernuft en verbeelding, naar den rijkdom der hulpmiddelen die den gekwelden geest ter beschikking staan, wendt hij zich meer naar alle zijden; wendt hij zich beurteling tot fantasie en wetenschap, wellust en tucht, droomen en handelen, schoonheid en cynisme, hymne en satyre, tot allerlei krachten: of het soms een dier krachten gelukken wil, de wereld in samenstemming te brengen met 's menschen edelst binnenste." [3])

[1]) J. Geel: *Gesprek op den Drachenfels.*

[2]) „Want hij zou zeker, had hij den troon bestegen, zeer koninklijk geweest zijn" zegt Fortinbras van den dooden Hamlet; met Hamlet toch — wist hij, en wist ook Horatio — was een dapper en waarachtig *strijder* gevallen: „a soldier" . . . .

[3]) Allard Pierson: *Hellas* I.



DAUMIER BRAS—ROUGE

DIRK VAN DE BOSPOORT

RADIO EN VOLKSKULTUUR

De belangrijkste opgave van den Nederlandschen Omroep is het winnen van het Nederlandsche volk voor de nieuwe orde.

We zouden ook zonder meer kunnen zeggen: de orde, want er is geen oude orde, die vervangen moet worden. Er is wanorde en er is een hunkering naar orde, maar er is ook hevige oneenigheid over het begrip orde en de middelen om die orde van abstract begrip tot werkelijkheid te maken. Orde is harmonie, een toestand van evenwicht tusschen den zin van het leven en de feitelijke levensomstandigheden.

Het is vrij eenvoudig om tot deze definitie van het begrip orde te komen. Maar wie in de wereld om zich heen kijkt, moet met een bitteren glimlach vaststellen, dat er niet velen zijn, die zoo den zin van het bestaan vatten en zich daarnaar gedragen. Voor een groot deel moet de oorzaak daarvan, dunkt mij, gezocht worden in het wondere natuurbestel, dat nergens gelijkheid en gelijkvormigheid wil, ook niet in den levensinhoud der menschen. Ja, juist daar in het bijzonder niet. Ieder menschenkind krijgt van Moeder Natuur eigenschappen mee, welke ook andere menschen ontvingen, zij het in andere hoeveelheid. Daarnaast heeft elk individu ook iets, dat van hem alleen is en dat hem maakt tot een ander dan alle anderen. Dit geldt zoowel voor het zichtbare als voor het onzichtbare deel van het leven, zoowel voor het lichamelijke als voor het geestelijke. Zoo zijn er rassen en volken en stammen, groepeeringen van menschen met in het oog loopend gelijke eigenschappen, maar desondanks toch van elkaar onderscheiden. Zij denken en voelen in velerlei hetzelfde, maar hun geest verlangt binnen het kader van het algemeene ook bevrediging van het bijzonder eigene.

Wordt nu de ontplooiing van dat eigene belemmerd, dan zal de mensch, het volk, het ras zich tekort gedaan voelen, dan ontbreekt er iets aan de volkomenheid der orde, dan is het geluk gebroken.

Wezenlijke kultuur, dat is wezenlijke orde, kan daarom niet streven naar algemeene, wereldomvattende gelijkvormigheid. Wat hier kultuur is, kan elders wankultuur — in strijd met de natuurlijke geaardheid, — zijn.

Als de Germaansche mensch een innerlijken afkeer heeft van negermuziek, maar men dwingt hem, zulke muziek aan te hooren, dan brengt men zijn innerlijk in wanorde. Dan geeft men hem dus geen kultuur, hoewel die zelfde muziek elders wel tot de kultuurwaarden behoort. Het is het noodlot der dusgenaamde moderne beschaving, dat zij deze toch zoo simpele waarheden uit het oog verloor en daarmede de grondwetten der natuurlijke orde miskende.

Wie zelf graag krentenbrood eet, kan moeilijk gelooven, dat een ander de voorkeur geeft aan doodgewoon roggebrood. Met de beste bedoelingen kan men anderen het genot van het eten bederven door hen te dwingen tot het nuttigen van wat men zelf lekker vindt. Een bepaald ras, een bepaald volk, dat tengevolge van zekere omstandigheden over machtsmiddelen beschikt, kan zijn kultuur opdringen aan een ander ras of een ander volk en dit daardoor van de eigen kultuur, van zijn orde en van zijn „smaak aan tafel", berooven.

Het zou te ver voeren en in strijd zijn met de bedoeling van dit opstel, als we het probleem, dat hier wordt aangeraakt, verder gingen ontleden. Voor ons doel hebben we slechts noodig, vast te stellen, dat streven naar één wereldkultuur tegennatuurlijk en dus dwaas is, dat wel een bepaalde machtsgroepeering de hoofdbestanddeelen van zijn kultuur aan anderen kan opdringen, maar dat daardoor voor die anderen de zin van het leven grootendeels verloren moet gaan. Want 's levens harmonie wordt verstoord, waar de vrijheid van eigen ontwikkeling ontbreekt en dientengevolge de ingeschapen opdracht het Al te verrijken met de hoogste ontplooiing van eigen gaven, niet meer kan worden vervuld.

Dit is de tragiek van het optreden van bijvoorbeeld de joodsche wereldheerschappij-begeerte, welke de hoofdbestanddeelen der joodsche kultuur aan andere rassen en volken tracht op te dringen. Waar de natuur in de rijkste mate eigen aard tot ontwikkeling wilde laten komen, dat wil zeggen, waar het krachtigste kultuurbewustzijn aanwezig is, daar ontmoet zulk streven den sterksten weerstand. Hier staan we voor de verklaring van den eeuwigen Germaanschen opstand tegen vreemde overheersching, van welken aard dan ook. En hier hebben we tevens het waarom van den strijd voor volkseigen kultuur, die in de Germaansche Kerngebieden met zooveel kracht gevoerd wordt in deze jaren van wreeden oorlog.

Die oorlog zelf zou zin en doel verliezen, als hij niet elk valsch internationalisme te niet deed en een natuurlijken toestand herstelde van rassen en volken met eigen levensmogelijkheid, met eigen kultuur.

Het is vooral dit bewustzijn, dat ook den Nederlandschen Omroep in de bevordering van de volkseigen kultuur zulk een groote taak doet zien.

De vraag wordt nogal eens gesteld — en verschillend beantwoord —: wat is eigenlijk volkseigen of volksche kultuur?

We willen eerlijk bekennen, nooit veel aandacht aan geschreven definities van dit begrip te hebben geschonken.

Wie een nauwe verbondenheid met de natuur bewaard heeft, dank zij een voorgeslacht, dat dit ook deed, die behoeft geen min of meer ingewikkelde formules om het te weten — die ervaart het en beleeft het, die kan niet anders dan volksch zijn.

Hij draait den radioknop om als de luidspreker hem trakteert op oneigen klanken. Hij wijst een zoogenaamd Nederlandsch levenslied, dat gefabriekt werd door een joodschen kunst-maker, af, al verstaat hij woord voor woord en hij kan met genoegen luisteren naar een Duitsch lied, al leerde hij de Duitsche taal niet.

Het eerste heet in de sprake der wanorde Nederlandsch, maar is niet volksch. Het andere mag men niet-Nederlandsch heeten, maar het past in het kader van de gelijke aardbestanddeelen, welke den Nederlander-Germaan en den Duitscher-Germaan werden gegeven en het is daarom in den ruimen zin: wèl volksch. Wil men nochtans een definitie, dan zou ik die aldus willen geven: volksch is al datgene, waarop de raszuivere mensch van ganscher harte „ja" zegt, omdat zijn innerlijk het opneemt, zonder dat hij een zekeren weerzin behoeft te overwinnen en zonder dat hij er zich verward door gevoelt.

Zegt mij een gezonde Drenthsche boer: „Die uitzending, daar heb ik echt met genoegen naar geluisterd", dan deert het mij niet meer, wat een „verwend", meer ontwikkeld, door allerlei vreemden invloed ontstemd gemoed er van zegt. Het mag dan gerust beneden de maat van wat „Groote Kunst" heet blijven. Het mag zelfs technische gebreken vertoonen — het onvolmaakte eigene is altijd meer waard dan het naar den vorm volmaakte vreemde.

Beter is bijvoorbeeld de ruige volksdans, waarbij ongevormde boerenstemmen zingen over den koekoek, die in 't bosch roept, dat de voorjaarstijd van paren en bevruchten naar den wil der natuur is aangebroken, dan de perfect uitgevoerde „jazz-schlager" van Jacky Zus of Zoo met een zwoele speculatie op het „sex-appeal" van joodsch-Amerikaanschen trant, dat ik, met mezelf alleen zijnde, gejank van boschneger-muziekmakers pleeg te noemen.

Dit wil natuurlijk niet zeggen, dat volksche programma's maar ruig gebracht moeten worden. Natuurlijk niet!

De natuur vereischt een onophoudelijk streven naar het edelste. Maar desondanks geeft zij zoowel aan de bescheiden aangekleede huismusch een plaats als aan den trotschen fazant in zijn vorstelijke dracht! En in het koor van de Lente brengt het sobere meesje zeker geen wanklank maar is het even goed het beluisteren waard, als de merel en de nachtegaal.

Waarmee maar vastgesteld wil zijn, dat een volksch programma en zeker een volksprogramma best heel simpel mag zijn op zijn tijd en op een anderen tijd het uiterste van artistieke mogelijkheden moet weergeven. Alles op zijn tijd en alles naar zijn aard.

En — de lezer houde dat wel in het oog — wij spreken over de radio, dat wil zeggen over het instrument, dat zijn kultureelen dienst verricht in alle lagen van het volk, ook daar, waar vroeger kunst een vrijwel onbekend begrip was en de verfijnde uitingen van den geest (nog) niet verstaan worden.

Men mag van menschen, die nooit anders dan het kerkorgel door den dorpsmeester bespeeld of het fanfarecorps van ongeschoolden hoorden, niet verlangen, dat zij ineens Mengelberg en de zijnen verstaan. En wie geen andere poëzie dan die uit het taalboekje van de lagere school beoefende, kan niet dadelijk Gorter en Verwey genieten. Over de vraag of ooit de menigte het zoover kan brengen, spreken wij maar niet.

De radio dient de volkskultuur in den meest letterlijken zin van het woord en moet daarbij vóór alles volksch zijn. In het verleden is zoowel het een als het ander nogal eens vergeten, al dan niet opzettelijk en dat maakte velen, die zuiver volksch van inborst bleven, in de verwarring van een op het internationalisme ingestelde wereld, afkeerig. Zij hoorden, hoe de ontzagwekkende mogelijkheid, welke de beheersching der aethergolven bood, misbruikt werd door volksvreemden geest, zij ergerden zich, maar konden er niets aan veranderen. Het nieuwe deed nu eenmaal zijn intree in een tijdperk van verloochening van eigen aard en ordeloosheid, waarin het waarachtig goede en schoone van eigen erf niet geacht werd. En het beleefde dáár zijn grootsten triumf, waar hooger kultuur, waar kunst van woord en klank geen gemeengoed was, omdat nu eenmaal vroeger om zoo te zeggen de mensch naar de kunst moest komen en niet de kunst tot den mensch ging. Voor de meeste radioluisteraars was in deze omstandigheden alles nieuw en maar al te zeer alles welkom. Men klapte in de handen en wie de klappers waren, hoe het stond met de bevoegdheid tot oordeelen en wat de uitwerking was van het gebodene, dit boezemde den exploitanten van de tent zoozeer geen belangstelling in. Waar het betere onbekend is, vindt het minder goede gauw zijn afnemers. En deswege heeft de schrijver van een boekje als „Het Drenthsche Volkskarakter" [1]) volkomen gelijk als hij aan de radio een sterk vervlakkenden invloed op het volkskarakter toekent.

Deze blaam moeten wij te niet doen en de radio van kultuur-vernietigend tot kultuur-verbreidend element maken.

En omdat in de voornaamste plaats de groote menigte van het zoogenaamde werkende volk daarbij betrokken is, daarom moeten de programma's zoo zijn, dat deze eenvoudigen van geest er van genieten kunnen.

Men moet zich daarbij evenwel, meer dan het verleden gedaan heeft, hoeden voor onderschatting van het opnemingsvermogen.

Het eenvoudige volk vraagt, veel meer dan vaak gedacht wordt, zuiverheid en eerlijkheid, soms tot in het overdrevene. Dezen eisch stelt het vooral aan de radio, die beluisterd wordt in de eigen huiskamer, waar niets

---

[1]) „Het Drenthsche Volkskarakter", door G. v.d. Kley. Uitg. van Gorcum en Comp., Assen.

„vreemds" afleidt en het oor dus volkomen op zuiver ontvangen ingesteld kan zijn. Heel anders is dat in de zaal van concert of cabaret, op het terrein van de kermis of waar anders dan ook de kleine van beurs vóór de uitvinding in toepassing der radio met „kunst" in aanraking kwam. Heel anders en daarom worden er heel andere eischen gesteld. Daarom is radiokunst radiokunst en niet iets anders. Zij is geen kunst van en voor de straat, noch voor de zaal met het uitgelezen publiek, maar voor den besloten huiselijken kring. Voor die plaats, waar „het volk" zichzelf is en het best benaderd kan worden.

Een der eerste eischen, welke daarom aan de radiokunst voor het volk gesteld worden, is dan ook, dat zij niet den goeden huiselijken toon mag kwetsen. De radio, die kunst kan brengen aan den huiselijken mensch, aan het volk, zooals het is en niet zooals het zich in het publiek, tot massa wordende, voordoet, deze radio heeft daarmee een prachtige, maar uiterst moeilijke taak. Zij kan duizenden „bedienen", die vroeger volkomen buiten bereik bleven en zij kan dat doen zonder zich te moeten afstemmen op een bepaalde kaste van „uitgaanders", die graag het eigene ontvluchten.

Het is zeker niet het slechtste deel van de menschen, dat eigenlijk pas door de radio met edeler levensuitingen in aanraking komt.

En daarom is het zoo jammer en zoo volkomen onjuist, dat nog sommige kunstenaars zich niet verwaardigen voor den Omroep te werken.

Maar daarover mag ik wellicht later nog eens iets zeggen.

Voor dezen keer zij het besluit: een volkseigen leven tot volle ontplooiing helpen brengen, dat is de schoone taak, welke de Omroep vervullen moet.

Microfoon en luidspreker zijn de middelen bij uitstek om het volk in den eigen toon aan te spreken en het vreemd en eigen te doen onderscheiden.

Woord en muziek zóó vertolken, dat de meest onervaren mensch er zich rijker door gevoelt, op z'n allersimpelst dus, dat is de eerste opgave. Dat daarnaast méér eischenden ook hun recht hebben, is zoo vanzelfsprekend, dat er geen letter aan verspild behoeft te worden.

De onzichtbare brug van den eigen volksgeest naar oor en hart van heel het eigen volk — dit kan en dit moet de Omroep zijn. En de nieuwe orde dat is de waarachtige kultuur van en voor het eigen volk tot blijvend bezit van heel het volk gemaakt.

DE TIJD

De tijd is als de wind, die waait van verre oorden,
Waarop een witte wade ligt van schoonen schijn:
Een raadsel voor der menschen geest, die zielig klein
Onzeker zoekt en tast naar Toekomst's ware woorden.

De wind waait weg, de tijd vliedt vlug, maar dit wordt door den
Naïeven mensch pas laat beseft; dan lijdt hij pijn,
Omdat wat was niet weder keert en ijl en fijn
Verklinken zacht in 't ver Verleden smart-accoorden.

Och mensch, laat af van Uw wanhopig toekomst-peilen;
Denk niet met weemoed aan het schoone van weleer,
Maar wees tevreden met het Heden: wensch niet meer!

Weersta den storm; voel thans de winden tot U ijlen;
Geniet van 't koeltje, dat U streelt, nu ongestoord,
Dan schrijdt Uw zonder leven beven krachtig voort.

JAN RUDOLF HOMMES

G. H. SNITGER

Dramaturgische en ethische Doelstellingen van de Filmregie

Er worden aan den hedendaagschen film-regisseur heel wat meer eischen gesteld dan aan zijn collega van 20 of 25 jaar geleden. Was de film-regie in de beginperiode van de film nauwelijks als een vak of een op zichzelf staand beroep te beschouwen, heden is er een kolossale dosis gespecialiseerde vakkennis van technischen, dramaturgischen en kunst-historischen aard voor noodig. Heden mag men ook beweren, dat de film-regisseur een soort hoogepriester der filmkunst is, of althans dient te zijn, een kunstapostel, die een film-dramaturgische, film-aesthetische en film-ethische missie heeft te vervullen.

Omtrent de geestelijke richtlijnen en doelstellingen, waarnaar het creatieve werk van den filmregisseur zich richt, is het gewone publiek vrijwel volkomen onkundig en zelfs de meeste zoogenaamde filmvaklieden hebben er veelal geen duidelijke voorstelling van. Het werk van den filmregisseur bestaat niet alleen uit de voorbereiding en verwerking van de filmstof, de definitieve uitwerking van het draaiboek, de keuze van décors en costuums en de eventueel noodzakelijke vertolkersproeven, het eigenlijke regie-creatieve werk gaat veel verder en dieper en kulmineert in den fundamenteelen en strikt persoonlijken regie-inval, met de geheel eigen kunstprincipes en de geheel eigen vormen van film-dichterlijke visie. Het is deze absoluut persoonlijke regie-opvatting, die voor de totaalkarakteristiek van het filmwerk uiteindelijk doorslaggevend is. Men kan den regie-inval met goed recht beschouwen als de geestelijke basis, waarop de werking en de atmosfeer van het filmwerk berust, het is het eigenlijke geboorteproces van de film als kunstdaad en het uitgangspunt van het geheele verfilmingswerk. Door den fundamenteelen inval van den filmregisseur wordt de film datgene medegegeven, dat als onverwisselbaar en ten allen tijde onmiddellijk herkenbaar merkteeken van dien éénen bepaalden filmregisseur geldt en dat door kenners steeds herkend zal worden, aangezien het kunstzinnig en dramaturgisch-psychologisch controleerbaar is. Een alleszins doorslaand bewijs voor de hier geponeerde stellingen is wel het bekende feit, dat verschillende filmregisseurs, onder gelijke omstandigheden, met hetzelfde draaiboek, dezelfde décors en costumeering, ja zelfs met dezelfde spelers, kunstzinnig zéér wijd uiteenloopende en dikwijls oneindig ver van elkaar staande prestaties verrichten.

Waaruit op ondubbelzinnige wijze duidelijk wordt, dat noch de zoogenaamde regie-routine, noch spontaneïteit den succesvollen filmregisseur maken, maar enkel en alleen de systematisch bestudeerde, kunstzinnige voorarbeid, die men van buitenaf nauwelijks vermag te benaderen, laat staan te doorgronden, die uiteraard in de meeste gevallen verborgen blijft en zich later alleen uit het volbrachte totaalkunstwerk laat aflezen. Het is en blijft voor den leek en buitenstaander zoo iets als een soort zwarte kunst, waarvan hij wel eens gehoord heeft, maar waarvan de intimiteiten ten eenenmale terra incognita voor hem blijven. Deze fundamenteele regie-inval is in feite niets anders dan de oorspronkelijke, strikt persoonlijke en dikwijls uiterst subtiele instelling van den regisseur ten opzichte van alle in de film voorkomende kunstzinnige en dramaturgische problemen en deze grondleggende idee mag worden beschouwd als een onmisbaar phenomeen bij de regie, wil niet de geheele filmscheppende prestatie uitsluitend bestaan uit détailstukken, aaneengeplakte scènekomplexen of beeldpassages zonder onderling verband.

Hoe sterker de regisseur van zijn oer-eigenste innerlijk uit, dat wil dus zeggen uit persoonlijk oriënteerende scheppingskracht, alle filmaccenten scènisch, optisch en accoustisch weet te accentueeren, des te helderder, vormvaster en overtuigender zal zijn filmische prestatie zijn. Dit heeft niets uitstaande met hetgeen men in vroegere filmperioden onder regie-opvatting verstond, namelijk de plotselinge atelier-inval voor de vuist weg, die men in dien tijd, toen men vrijwel zonder draaiboek of van tevoren vastgestelde camera-instellingen placht te werken, natuurlijk als een even noodzakelijke als eersterangs artistieke prestatie beschouwde. Niet de plotselinge, momenteele inval in het atelier, niet het spel met de zich toevallig voordoende artistieke mogelijkheden worden hier bedoeld, het gaat hier om een zorgvuldig van tevoren overleggen en berekenen, in verbinding met het volkomen zekere gevoel voor het kunstzinnig ware en wezenlijke, en dat in onnavolgbare formuleering. De geheele geestelijke instelling van den regisseur ten opzichte van zijn film moet onveranderlijk, onwankelbaar en onschokbaar zijn, zoowel wat vorm als inhoud betreft, en het geheel moet ontspruiten aan een goed gefundeerden regie-inval. Werk en voorstelling moeten met elkander harmonieëren, zoodat er geen breuk komt tusschen de dichterlijke visie en de ensceneering. Feitelijk moet de filmregisseur zijn als een orkestdirigent, die reeds bij de eerste maten van een partituur zijn intenties aan het orkest weet op te dringen;

zoo ook moet de filmregisseur reeds met de eerste beeldkomposities van een bepaald scène-komplex het totale verloop der handeling voor de vertolkers weten aan te duiden, want alleen op deze wijze kan de dynamiek van het dramatisch gebeuren met het rhythme van beeld en geluid tot een absolute eenheid worden samengesmolten. Zonder het uitzonderlijk kunstzinnige phenomeen van den persoonlijken regie-inval is een werkelijk waardevolle filmprestatie dan ook onbestaanbaar.

Naast de dramaturgische doelstellingen kent de filmregie echter ook nog zekere ethische doelstellingen. In verband daarmede kan men naast den zuiver dramaturgischen regie-inval ook nog van een ethischen regie-inval spreken, waarbij op bijzondere wijze de sociale en moreele verantwoordelijkheid van den regisseur op den voorgrond komt en het om bepaalde zedelijke volkswaarden gaat, die de regisseur volgens geheel persoonlijke inzichten in zijn filmschepping tot uiting kan laten komen. Feitelijk moeten de dramaturgische en de ethische regiebegrippen elkander volkomen dekken en als 't ware tot een even vanzelfsprekende als onverbreeklijke eenheid samensmelten. Het is immers zoo, dat de film niet als een amusements-, verstrooiings- of ontspannings„kunst" zonder meer mag worden beschouwd, maar wel degelijk een sociale, een organisch aan de volksgemeenschap gebonden kunst moet zijn, een kunst dus, die ook naar diepere en hoogere waarden streeft en dus ook haar ethische verantwoording draagt. Het meest verantwoordelijk, zoowel voor den uiterlijken vorm als de innerlijke kern van de film, is de filmregisseur. Bij iedere film kan men immers met betrekkelijk geringe moeite steeds weer opnieuw constateeren welke sociale en ethische inzichten en ideeën het „leidende brein achter de camera" koestert en in hoeverre de film in verband daarmede bevorderlijk of nadeelig voor den geest der volksgemeenschap mag genoemd worden. Vroeger werd de film beheerscht door de plutocratisch-democratische maatschappij en ethiek-opvattingen en was zij in den regel doortrokken van denkbeelden als: individualisme, liberalisme, humanisme en pacifisme, heden worden deze ideeën langzaam maar zeker verdrongen door de denkbeelden der nieuwe werkelijkheid en geheel nieuwe maatschappij-opvattingen en ethische inzichten breken baan. Als even zoovele grondpijlers van een geheel nieuwe wereldbeschouwing zijn de begrippen ras, gemeenschap, arbeid, weerbaarheid en landstand op den voorgrond gekomen en beginnen op steeds intensere en ingrijpender wijze tot in al onze levenssferen door te dringen en ons geheele handelen, denken en voelen te beheerschen. Deze evolutie voltrekt zich langzaam maar zeker ook in de wereld der kunst en ook de filmkunst wordt in dezen hervormenden maalstroom meegesleurd. Het is zonder meer duidelijk, dat aan de filmregisseurs van dezen tijd de eisch wordt gesteld, dat zij zich op de nieuwe werkelijkheidsprincipes zullen bezinnen, dat zij zich van hun kunstzinnige gemeenschapsplichten bewust zullen worden en zich hun eereplaats in de volksvoorlichting waardig weten te maken. Tot dat doel zullen de nieuwe werkelijkheidsprincipes als maatgevende leidmotieven en stuwende krachten van de filmregie aanvaard moeten worden en zal dus ook de filmische atmosfeer door den geest van deze principes bepaald en beheerscht moeten worden.

Hiermede wordt geenszins bedoeld, dat men steeds weer den boer, den soldaat, den arbeider of een bepaald rastype als dramaturgisch fundament of middelpunt zal moeten gebruiken, dit zou onvermijdelijk leiden tot een eeuwige tendenzfilm, droog, vervelend en eentonig en daarom onbruikbaar en ongewenscht. Het gaat hier alleen om den geest en de houding van „het brein achter de camera", dat zich bewust dient te zijn van de nieuwe verantwoordelijkheid ten opzichte van de volksgemeenschap en waarvan de maatschappelijke, politieke, psychologische en ethische totaalatmosfeer van de film afhankelijk is. Het gaat hier minder om directe politieke beïnvloeding, als wel om het propageeren van een nieuw menschentype en een nieuw werkelijkheidsgevoel, als brug naar den nieuwen tijd en de nieuwe levensbeschouwing. Het is een bekend feit, dat men de menschelijke samenleving door materieële veranderingen alleen niet kan hervormen, wanneer dit niet gepaard gaat met een algeheele herziening der geestelijke waarden en een totale psychologische structuurwijziging. In vroegere perioden heeft de film er niet weinig toe bijgedragen stimuleerend in te werken op de betreurenswaardige begeleidingsverschijnselen van de plutocratisch-kapitalistische ideologie, de physieke en psychische storingen in het menschelijk leven en denken, de zoogenaamde civilisatie-neurosen als minderwaardigheidskomplexen, levensmoeheid, huwelijks- en familieconflicten, storingen in de geslachtsverhoudingen, enz. In deze revolutionaire periode zullen de nieuwe menschelijke waarden als bloed en bodem, ras en volk weer tot het volk moeten gebracht worden, bij welk gezondmakingsproces de film zéér zeker een belangrijke, zoo niet een beslissende rol zal hebben te vervullen. Het zwaartepunt komt bij deze taak van de film zéér zeker bij de regie te liggen, de regie, die uiteindelijk voor vorm, inhoud, strekking en stellingname van de film verantwoordelijk is. Wanneer men dan ook in onze dagen nog met films voor den dag komt, die tot in hun diepste wezen van plutocratische gedachten en gevoelens vervuld zijn, dan is men daarvoor ten volle verantwoordelijk. Men kan zoo langzamerhand op de hoogte zijn van het feit, dat luxe-vrouwtjes, rijke nietsnutters, erotische maniakken en Joodsch gesticuleerende en drukdoende grappenmakers niet meer in onze films thuishooren, dat alle nuances, die daaraan vastzitten, angstvallig vermeden dienen te worden en dat dit geheele, tot een treurige en verachtelijke traditie behoorende gedoe zoo snel mogelijk tot een voltooid verleden tijd moet behooren.

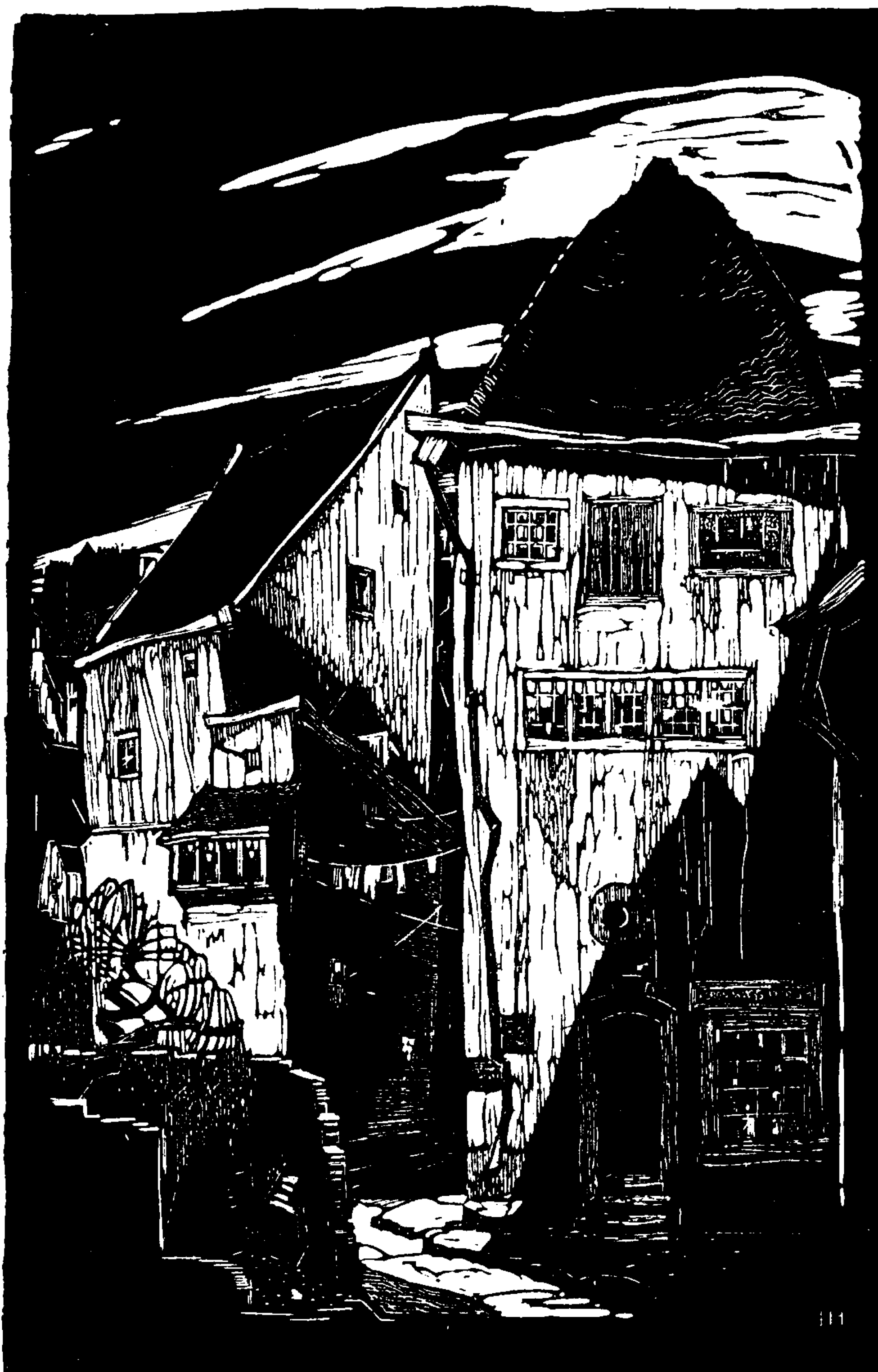
Het zij ten overvloede nogmaals herhaald: men behoeft daarom nog niet uitsluitend tendenzfilms te vervaardigen; de echte, vakkundige en kunstzinnige regisseur weet immers het machtige wapen der filmkunst heel goed te hanteeren en het is hem ook wel bekend, dat, om met een bepaalde film den befaamden „greep op de massa" te

bereiken, het in het geheel niet noodig is, in vele gevallen zelfs niet wenschelijk, om met dik opgelegde tendenz-motieven te werken; men moet integendeel, om met een filmwerk in den letterlijken zin van het woord in de volksgemeenschap door te dringen, aan het gevoel, het hart en de fantasie dier volksgemeenschap weten te appelleeren.

Films als „Urlaub auf Ehrenwort", „Bismarck", „Friedrich Schiller", „Stuka's", „Dr Koch", „Diesel", „Der grosse König", „Wenn die Sonne wieder scheint" en „Die goldene Stadt" zijn op dit gebied lichtende voorbeelden; namen van geniale en van verantwoordingsgevoel ten opzichte van de volksgemeenschap vervulde regiemeesters als Karl Ritter, Wolgang Liebeneier, Carl Froelich, Gustav Ucicky en Veit Harlan zullen aan dit baanbrekende werk ten eeuwigen dage verbonden blijven.

Karakter, ziel, inhoud, ethische waarden, dat is het wat de film door middel van haar leidmotieven en haar psychologische atmosfeer in het volk moet uitdragen . . . .

Na een uitvoering van het beroemde Messias-oratorium aan het Engelsche hof prees koning George II den komponist Händel met de woorden: „U hebt ons werkelijk vermaakt", waarop de trotsche toonkunstenaar zéér gevat antwoordde: „Majesteit, het is niet mijn bedoeling te vermaken, maar te verbeteren". Zoo is het ook met de filmkunst, haar doelstellingen mogen niet gericht zijn op vermaak, maar op kultureele en moreele verbetering van wereld en mensch. Want het is ook de roeping der filmkunst, evenals van alle andere kunstuitingen, om dienares te zijn van het eeuwige, het ware, het menschelijke en het moreel hoogstaande en bij de vervulling dezer hooge missie is de filmregisseur de metterdaad verantwoordelijke uitvoerder en middelaar.



JAN HAAK — BOEKILLUSTRATIE

A. D. OOSTHOEK

DE TOEKOMST DER NEDERLANDSCHE BOEKKUNST

Reeds eerder was ik in de gelegenheid er op te wijzen, dat het voor iederen „werker" aan het boek een persoonlijke eer moet zijn zich ten volle aan de taak, die hij ten opzichte van de gemeenschap heeft, te kunnen geven.

Het boek van de toekomst zal niet in de eerste plaats „koopwaar" dienen te zijn, het zal een kultuurbezit moeten worden, dat tot taak heeft het verheffen en veredelen van onze volksche waarden.

Om dit doel te bereiken zal het voor alles noodzakelijk zijn, dat bedoelde „werkers" (indien noodig met opoffering van persoonlijke belangen) alles in het werk stellen en iedere gelegenheid zich ten nutte maken om bij ons volk den omgang mèt en de liefde vóór het boek aan te wakkeren.

Immers, wanneer men de werkelijke waarde van het boek heeft leeren kennen, dan eerst zal het de plaats waar het als kultuurbezit recht op heeft, kunnen innemen.

Het boek moet men zien als een in zekeren zin levend wezen van zeer bijzonderen aard, dat vele menschengeslachten overleeft en groote afstanden overbrugt. Voert het ons niet terug in het ver verleden? Laat het ons niet intens medeleven met de groote gebeurtenissen van het heden? Tracht het ons niet met spanning en verlangen in de toekomst te doen blikken?

Het boek is een schakel tusschen onszelf en alle menschelijke ervaring; zoo wordt de doode letter tot een levenden geest; zoo wordt het boek een der belangrijkste kultuurfactoren van onze samenleving.

De mogelijkheden om te trachten het boek ingang in onze gemeenschap te doen vinden op een dusdanige wijze dat het tot een volksbezit wordt, zijn natuurlijk vele. Eén daarvan is wel de typografische verzorging. Het is duidelijk, dat uiteindelijk de inhoud van een boek het voornaamste is, maar als een boek, hoe waardevol van inhoud het ook moge zijn, niet overeenkomstig dien inhoud uiterlijk wordt verzorgd, doet zulks veel afbreuk aan de waarde als boekenbezit.

Voldoet het boek in ons land werkelijk steeds aan de eischen, die men aan een goed verzorgd boek mag stellen? Ik ben van meening, dat dit, uitzonderingen daargelaten, niet het geval is.

Men diene goed voor oogen te houden, dat hier niet bedoeld wordt, dat de qualiteit van het drukwerk, het werk dus dat de drukker aan de totstandkoming van een boek bijdraagt, niet aan deze eischen zou voldoen. Integendeel, de prestaties van de Nederlandsche drukkers staan op zeer hoog peil.

De opvatting echter, dat een boek typografisch aan de gestelde eischen zou voldoen, wanneer het alleen maar duidelijk leesbaar is gedrukt, is een volstrekte misvatting. Toch schijnen vele uitgevers en „verzorgers" van het boek, gezien de resultaten, deze stelling te huldigen.

Wanneer een boek voor „typografisch goed verzorgd" door wil gaan, moeten papier, lettertype, zetspiegel, band en illustraties aan den inhoud worden aangepast, zoodat er een werkelijke eenheid wordt bereikt. Wanneer bij de verzorging van het uiterlijk een dezer onderdeelen niet met zorg en begrip gekozen wordt, dan ontbreekt juist dat aan het boek, wat het „schoone boek" schoon doet zijn.

De huidige papiersituatie noodzaakt ons uitgevers helaas het papier te gebruiken, dat er op een bepaald moment te verkrijgen is. Dat is niet bevorderlijk voor het uiterlijk van het boek, te meer, daar wij in ons land prima kwaliteiten papier bezaten en deze over het algemeen voor onze boeken gebruikten.

Dit tijdelijk ontbreken van deze papiersoorten is echter nog geen reden om ook aan de verdere verzorging minder aandacht te gaan besteden. En toch zien wij dit helaas in den laatsten tijd maar al te veel.

Wat is nu de oorzaak, dat de boekkunst in ons land slechts door zoo weinigen bedreven en begrepen wordt?

Heeft ons land dan geen figuren, die ons in deze kunst kunnen voorgaan? Ja zeker wij hàdden en hèbben ze!

Elke boekenvriend kent namen als De Roos, wijlen van Royen, van Krimpen, Nypels, Stols enz. en weet, dat deze figuren als dè pioniers van onze hedendaagsche boekkunst kunnen worden aangemerkt. Zij hebben ons een toonaangevend en waardevol materiaal verschaft, waarop onze Nederlandsche boekkunst kan voortbouwen. Zij hebben ons zoowel lettermateriaal als voorbeelden van volmaakte boekkunst verschaft van onvergankelijke waarde. Voor mij ligt een werkje van een pionier over een pionier[1]). Op voortreffelijke wijze heeft A. A. M. Stols, een erkend deskundige op het gebied van het schoone boek, het werk

[1]) Het Werk van S. H. de Roos door A. A. M. Stols. In opdracht van de N. V. Lettergieterij „Amsterdam" v/h Tetterode in den handel gebracht door de Uitgeverij A. A. M. Stols te 's Gravenhage, 1943.

van den grooten kunstenaar S. H. de Roos belicht.

In dit boek is het werk van dezen grooten Nederlandschen grafischen kunstenaar, die ook als schilder-teekenaar, lithograaf, ontwerper van boekbanden enz. een bijzondere begaafdheid aan den dag legde, op dusdanige wijze vastgeknoopt aan de Nederlandsche boekkunst, dat men een eminent overzicht krijgt over hetgeen in ons land op het gebied van deze kunst is gepresteerd, gedurende de laatste decenniën. (Zie afb. blz. 104).

Ik kan mij voorstellen, dat ieder boekenliefhebber het hart openspringt bij het lezen van dit boek over De Roos en zijn werk. Het is een waardig document van Nederlandsch kunnen.

Jammer is het, dat de opmaak van het boek niet onberispelijk is. Mijns inziens had D. Dooijes, aan wien de typografische verzorging werd toevertrouwd, met het voorhanden materiaal werkelijk iets beters kunnen brengen. De bladzijden 26, 27, 39, 72 en andere zijn onrustig of werken storend op de daartegenover staande sublieme exempels van grafische volmaaktheid.

Het werken met letters van De Roos is een muziek. J. van Krimpen schreef in 1920 reeds in de Nieuwe Arnhemsche Courant: „Hij is en zal blijven de man, die in Nederland de boekkunst in definitieve banen heeft geleid"; en Charles Nypels noemde hem eens „doctor honoris causa in alle denkbare looden letteren".

Stols' boek is in één woord een vakboek van onschatbare waarde voor iederen „werker" aan het boek, waarvan ik de bestudeering dan ook gaarne en met zekeren drang aanbeveel aan ieder, aan wien de typografische verzorging van het boek is toevertrouwd en in het bijzonder aan de jongste generatie uitgevers, mijn kameraden vakgenooten. Dat bij hen op dit gebied nog veel te verbeteren valt, behoeft niet te worden verzwegen.

Men moet er niet aan denken, dat wij eens onze pioniers van het schoone boek zullen moeten missen; dat zij niet meer daadwerkelijk aan onze boekkunst zullen kunnen medewerken. Kan men dan zeggen „deze kunstenaars hebben een school gevormd, waar verdere geslachten op kunnen voortbouwen?

Neen, deze school is er niet! Men zal er zich bij dienen neer te leggen, dat er dan een periode zal zijn afgesloten, die als een der belangrijkste in de Nederlandsche boekkunst gelden mag.

Het is in deze de overheid, die in de periode van vóór 1940 is te kort geschoten. Evenals de overheid zich thans intensief bezig houdt met het wel en wee van onze kultuur, had het ook toen op haar weg gelegen, dit volksbezit met zorgen te omringen.

Waarom heeft de overheid deze pioniers niet aan zich verplicht? Waarom zijn er op de kunstacademies geen leerstoelen voor deze kunst ingesteld? Waarom moest de kunstenaar zich verkoopen aan de industrie, om te kunnen werken?

Hierop is slechts één antwoord mogelijk: Ook de boekkunst moest worden uitgebuit; er moest aan worden verdiend! Zeker, de grafische instellingen kunnen er met recht trotsch op zijn, dat zij kunstenaars als de Roos en van Krimpen aan zich verbonden. Maar daardoor verwerd de kunst tot industrie.

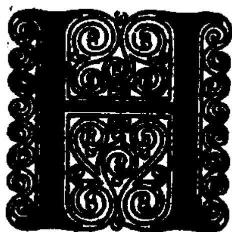
Dit moet ten spoedigste veranderen. Evenals in Duitschland leerstoelen zijn ingesteld op het gebied van grafische kunsten moet ook in ons land daarnaar worden gestreefd.

Het is van het allergrootste belang voor onze Nederlandsche boekkunst en dus ook voor onze Nederlandsche kultuur, dat het werk van deze pioniers niet op een gegeven oogenblik als een uiting van een bepaalde periode wordt afgesloten.

Wat gebeurt er als anderen dan vakmenschen zich met het ontwerpen van lettertypes gaan bezig houden? Stols schrijft het in zijn boek: „En men weet tegenwoordig bij ervaring, dat, wanneer architecten zich met de typografie gaan bemoeien, er iets scheef gaat. Wij hebben dit gezien bij de nooit uitgevoerde letters van Berlage, bij de blokkendoozentypografie van Wijdeveld en bij het „anti-kapitalisme" van de z.g. nieuw-zakelijken, in de typografie door Tschichold aangevoerd."

Wij moeten op het fundament, dat onze pioniers hebben gelegd, voortbouwen in het belang van onze kultuur en ons Volk.







S. J. DE ROOS: EX-LIBRIS EN HOLLANDSCHE MEDIAEVAL SIER-INITIAAL

Huismerken-onderzoek in Nederland

Het onderzoek naar huismerken in Nederland dateert nog pas van enkele jaren terug. Als een van de eerste onderzoekers moet nog steeds worden aangemerkt wijlen Mr Reydon, die het bekende boekje „Huismerken" in het licht heeft gegeven. Toch was hij niet de eerste onderzoeker in Nederland. Reeds S. J. van der Molen vestigde er in Hamer de aandacht op, dat in Friesland het onderzoek naar deze merkwaardige en nog veelomstreden sporen van ons verre verleden al sinds het begin van de vorige eeuw aan den gang was.

Een klein bewijs hiervoor is een merkwaardig handschriftje, dat ik door een gelukkig toeval temidden van de boeken eener tweedehandszaak aantrof en voor den ondergang kon behoeden. Het betreft hier waarschijnlijk één der allereerste bewijzen, dat men ooit in Nederland aandacht aan huismerken is gaan besteden en het kwam mij wenschelijk voor in dit blad deze bizonderheid naar voren te brengen.

Het handschrift is 17 bij 20 cm groot en bestaat uit een tweetal dubbele velletjes grof schrijfpapier, door een roodbruin gevlamd steviger strookje samengebonden tot een klein boekje. Op de voorkant, pagina 1 dus, leest men de titel: „Frysce runen forgeare fen T. R. D.". Pagina 2 en pagina 8 zijn eveneens wit gelaten.

De tekst wordt hier en daar onderbroken door eenvoudige teekeningetjes van huismerken. Het geheel werd in het Friesch geschreven, zooals dat vrij algemeen gangbaar was omstreeks de eerste helft van de vorige eeuw. Dit feit helpt ons bij het vaststellen van de identiteit van den samensteller.

Behalve door de afgekorte naam T. R. D. is het handschrift verder niet door eenige auteursnaam gemerkt. Enkele vrienden van deze(n) T. R. D. worden genoemd.

Het schrift is zeer regelmatig en duidelijk leesbaar. Slechts worden als door haast nu en dan twee woorden zonder noodzaak aan elkaar vastgeschreven. Een heel enkele verbetering of slordige letterteekening komt voor. Over het algemeen maakt het boekske-handschrift een welverzorgden indruk.

Hierna geven wij de tekst als geheel, zonder eenige verandering of verbetering weer. Het was evenwel niet mogelijk nauwkeurig de teekeningetjes op de plaatsen te zetten, waar ze in het handschrift staan. Zooveel mogelijk werd hieraan tegemoet gekomen.

Bovendien was het allerlaatste gedeelte verticaal geschreven, terwijl wij het horizontaal moeten weergeven.

Om eenigszins evenwel een indruk van een en ander te geven, plaatsen wij hiernevens een fotografische reproductie (op een derde verkleind) van de bladzijden 6 en 7 (zie afb. blz. 90).

De tekst dan, luidt als volgt:

FRYSCE RUNEN
forgeare fen T. R. D.

„Net lanch lyn wier ik to Frentsjer in gonch dos eak by Zylstra oan. Al gou forhelle hy my dat er yn it teiken (sa lieu ik to minste dat it wier) ien frysce rune miende to sjen in ik koe net oars as him tastimme. Thuws kommende tocht ik der yet ris oer in naem foar dat neier to oendersiikjen.

Foar ik lykwols de earste uwtkomsten fen myn oendersiikjen iepen lis, scil ik oan myn minder yn de aldheit bekinde laezers mei ien inkel koart wird sisze matte what egentlik runen binne. Ik sis mei ien koart wird, went ik hoapje as ik mear opdien, in mear boeken bruwkt haw der what breder oer uwt to weidsjen.

Runen den neame wy de alleraldste scriftteikens der uws fen de Germanen of Scandinaven bekind binne. Hja wierne foaral foar uws foarfaers whatte jinwirdige boek*staven* (derfen hja hjar namme hawwe) of letters foar hja ynde pleats komd binne foar uws. Min hat foun dat de aldste boekstaefrige uwt 16 teikens bestoe. Disze hjir folgjenden waerden yn't noarden bruwkt.

Min mat wol yn acht nimme dat ik hjir allinne de Noardsce opjow. De Angelsaxisce in Duwtsce weruwt uws frysce meast ontcifere wirde matte koe ik hjir allegjer net oafteikenje.

Letter hatma dat tol what greater makke. De opscriften der op de graewen fen romrofte helden steld waerden, waerden mei dy teikens screaun. Mar buwten dy teikens begounma al gau de inkele teikens oan elkoarme to forbinen in dy hiettema binderunen, bynrunen of forboune runen. Sa is it folchjende teiken (dat foarkomt yn „Leitfaden zur nordischen Alterthumskunde, herausgegeben von der königlichen Gesellschaft für Nordische Alterthumskunde, Kopenhagen 1837) ien byiensettinch fen de runen.

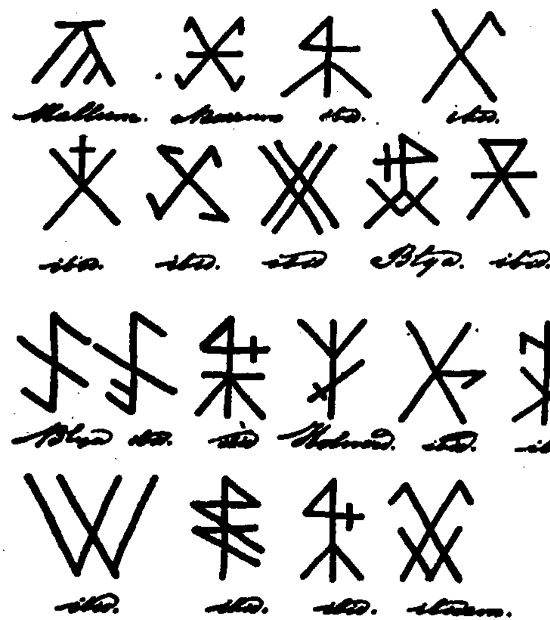


Dat koe safol to makliker om't hja binei allegjer uwt rjuchte in dwarsce stripen bestiene.

Nei de ynfierinch fen de krislike godstjinst waerd it

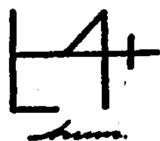
latyn mear hiem in dertroch eak de latynsce boekstawen dy de alde forkrongen. Lykwols bleauwen hja yet foar wapens, nammen, namteikeningen of monogrammen. Folle derfen binne ta uws oerkomd in meast to finen op alde graefstienen.

Om dat nou neier to oendersiikjen gonch ik mei C. M. Koopal op reis troch de grietenijen Ferwerderadiel in Westdongeradiel wer ik de foarnaemste doarpen opsocht in as ien ald tsjerkeroat op de hoanen omkruwpte. De uwtkomst wier de hjir oender steande teikens. Yn de tsjerken alles nei no gean liet my de tiid net ta in ik mat dat dos oan oaren oerlitte.



Letter yet ris uwtridende foun ik to Arum ien frij great oantol op de stiennen fen it hoaf mar koe troch tiidsgebrek mar ien der my it oanmerkelykst foarkaem oafscrieuwe, de oaren lit ik oan de soarch fen de hearen Zylstra in Meeter oer. To Wytmarsum foun ik mar ien inkel teiken mar dochs lisze der tige alde graefstiennen yn de foarm fen in fet boppe breder as oender. Dy stiennen fortsjinje neier oendersocht to wirden; der binne oender fen in reade kleur.

To Kimswerd leit ien greate stien yn 't tsjerkepaed ten suwden werop ien manswapen houwen is in derop tige sammensette runen der ongelokkich bynei onlaesber binne. Ik hie de tiid net hja goed to besjen. Trije oaren haw ik der oafscreaun, derh jir folchje. Buwten diszen foun ik to Wytmarsum it hjir neist steande.

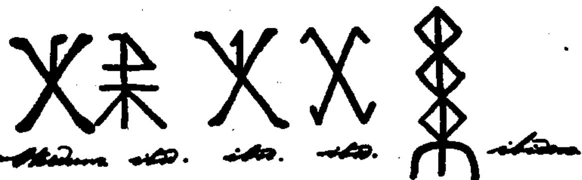




In to Deinum hie ik al yn 1845 dit oare oafscreaun.

Yet letter joech van Loon my de fiif oendersteanden dy hy to Oterdum oande Dollart oafscreaun hie.

Om ien goede samlinch fen disze oerblieuwsels uwt de djipste aldheit fen uws folk to krijen freechje ik elts lid fen uws selscip der yn de gelegenheit is sokke teikens tige nouletten-de nei to gean,



op to scrieuwen in my to stjoeren, mar foaral sonder fouten of oppronkjen."

VERTALING VAN HET HANDSCHRIFT

Friesche runen verzameld door T. R. D.

Niet lang geleden was ik in Franeker en ging dus ook even een bezoekje brengen bij Zylstra. Al spoedig vertelde hij mij, dat hij in het teeken (facsimile 1) (zoo geloof ik tenminste dat het was) een Friesche rune meende te zien en ik kon niet anders dan het met hem eens zijn. Thuis gekomen dacht ik er nog eens over na en nam mij voor het eens nader te onderzoeken.

Voordat ik echter de eerste resultaten van mijn onderzoek mededeel, zal ik aan mijn minder in de oudheden bedreven lezers met een enkel kort woord moeten zeggen, wat Runen eigenlijk zijn. Ik zeg, „met een kort woord", want ik hoop er wat dieper op in te gaan, als ik meer er van heb opgedaan en er meer boeken over heb gelezen.

Runen dan, noemen wij de alleroudste schriftteekens welke ons van de Germanen of Scandinaven bekend zijn. Zij waren vooral voor onze voorouders, wat tegenwoordig boek*staven* (waaraan zij hun naam ontleenen) of letters, die er voor in de plaats zijn gekomen, voor ons zijn. Men heeft ontdekt, dat de oudste reeks boekstaven uit 16 teekens bestond. De onderstaande werden in het noorden gebruikt.

(facsimile 2)

Men moet er wel op letten, dat ik hier alleen de Noordsche runen opgeef. De Angelsaksische en Duitsche waaruit onze Friesche vooral moeten worden ontcijferd, kon ik hier allemaal niet afbeelden.

Later heeft men dat aantal wat grooter gemaakt. De opschriften, die op de graven van roemruchte helden werden aangebracht, werden met die teekens geschreven. Maar behalve die teekens begon men al spoedig de losse teekens aan elkaar te verbinden, en die noemde men bindrunen of verbonden runen.

(facsimile 3)

Zoo is het volgende teeken (dat voorkomt in „Leitfaden zur Nordischen Alterthumskunde", herausgegeben von der Königlichen Gesellschaft für Nordische Alterthumskunde, Kopenhagen 1837) een samenstelling van de runen (facsimile 4). Dat kon des te gemakkelijker, omdat ze bijna alle uit rechte en dwarse strepen bestonden.

Na de invoering van de Christelijke Godsdienst werd het latijn meer gebruikelijk en daardoor ook de latijnsche boekstaven, die de oude verdrongen. Echter bleven ze nog voor wapens, namen, handteekeningen of monogrammen. Vele daarvan zijn aan ons overgeleverd en meest te vinden op oude grafsteenen.

Om dat nu nader te onderzoeken, ging ik met C. N. Koopal op reis door de Grietenijen Ferwerderadeel en Westdongeradeel, waar ik de voornaamste dorpen bezocht en als een oude kerkrat op handen en voeten rondkroop. Het resultaat was de hieronder staande teekens. De tijd veroorloofde mij niet in de kerken alles na te gaan en ik moet dat dus aan anderen overlaten.

(facsimile 5)

Later er nog eens op uit gaande vond ik in Arum een

vrij groot aantal op de grafsteenen van het kerkhof, maar kon, door tijdgebrek, slechts een, die mij het opmerkelijkst toeleek, afteekenen (facsimile 6). De andere laat ik aan de zorg van de heeren Zylstra en Meeter over.

Te Witmarsum vond ik slechts een enkel teeken, maar toch liggen er zeer oude grafsteenen in de vorm van een lijkkist, boven breeder dan onder. Die steenen dienen nader onderzocht te worden; er zijn er bij van een roode kleur (facsimile 7).

Te Kimswerd ligt een groote steen in het kerkepad, ten zuiden, waarop een manswapen is uitgehouwen en daarop erg samengestelde runen, die helaas bijna onleesbaar zijn. Ik had niet voldoende tijd, ze goed te bezien. Drie andere heb ik afgeschreven, die hier volgen.

(facsimile 8)

Behalve deze vond ik in Witmarsum het hier naast staande (facsimile 9) en te Deinum had ik al in 1845 dit andere afgeschreven. (facsimile 10)

Nog later gaf van Loon mij de vijf onderstaande, welke hij te Oterdum aan den Dollart had afgeschreven. (facsimile 11).

Om een goede verzameling van deze overblijfsels uit de vroegste oudheid van ons volk te krijgen, verzoek ik elk lid van ons „Selskip" die in de gelegenheid is, zulke teekens zeer nauwkeurig na te gaan, op te schrijven en mij te zenden, maar vooral zonder fouten of opsieren.

Het geheel is duidelijk het werk van iemand, die een volkomen onbegaan pad inslaat en daar zijn eerste fouten maakt. Over de waarde van den inhoud kunnen wij dus kort zijn. De eenige waarde, die er aan gehecht moet worden, is het feit, dat dit geheel geschreven moet zijn in de eerste helft van de 19de eeuw.

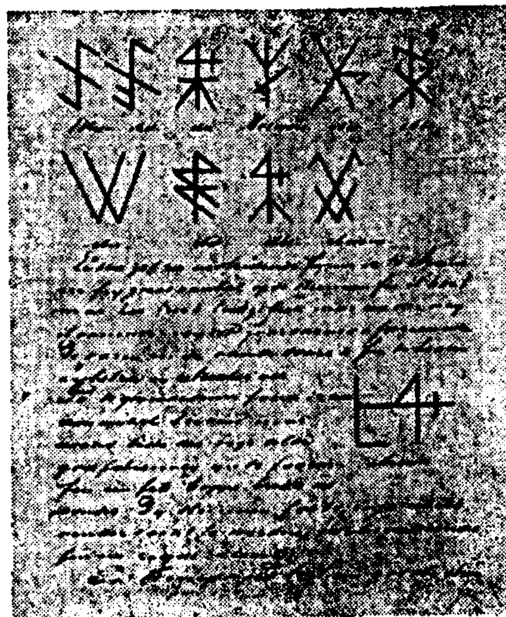
De schrijver, die blijkbaar heeft geschreven voor een beperkten lezerskring („. . . . freechje ik elts lid fen uws Selscip . . ."), heeft „al" in 1845 een huismerk opgeteekend te Deinum. Men kan dan het handschrift dateeren rond 1850.

De vraag, welke schrijver in aanmerking komt voor dit handschrift, is nu vrij eenvoudig op te lossen. T. R. D. moet zijn Tiede Roelofs Dykstra (25 April 1820—29 Mei 1862). Hij studeerde na 1839 aan het Athenaeum te Franeker en kwam in 1841 in briefwisseling met den bekenden Frieschen schrijver Harmen Sytstra (vgl. Harmen Sytstra-prijs voor Friesche letterkunde). Deze Sytstra wordt ook nog genoemd in dit handschrift, immers hij schreef en noemde zich eerst Zylstra. Dykstra geeft later privaatlessen in de oude talen in Leeuwarden en wordt in 1852 archivaris en bibliothecaris van de provincie Friesland.

De vraag, naar wat dit „Selscip" nu was, is hiermede ook opgelost. Het is het Selskip voor Fryske Tael- en Skriftekennisse, dat door Sytstra werd opgericht en thans nog bestaat. Van Loon, die eveneens genoemd wordt, werd de opvolger-voorzitter van deze vereeniging.

Komen wij nu tot een samenvatting van het bovenstaande, dan kunnen wij vaststellen, dat we hier te doen hebben met een uiterst merkwaardig handschrift van één der eerste strijders uit de z.g. Friesche Beweging, die reeds rond 1850, als een der eersten in Nederland, in een logische samenhang met het andere volksche en historische werk in deze provincie, de noodige aandacht besteedde aan de huismerken. Zijn pogingen, om ze te verklaren berusten op de toenmalige stand van de historische wetenschappen, en kunnen als verouderd worden beschouwd. Tiede Roelofs Dykstra heeft echter recht genoemd te worden bij de grondleggers van de huismerkenstudie in Nederland".





DE BLADZIJDEN 6 EN 7 VAN HET HANDSCHRIFT (FOTO J. N. WARBURG)

C. B. VAN BOHEMEN

KUNST EN AMBACHT

Hoe groot de belangstelling voor de moderne kunst in de tweede helft van de vorige en in de eerste helft van deze eeuw ook geweest moge zijn, sinds men tot de niet weinig ontstellende ervaring kwam, dat er aan hare makelij af en toe nog al eens iets haperde, is de geestdrift, waarmee men haar placht te omkoesteren, wel eenigszins geluwd. Men constateerde, dat vele meesterwerken, waarvan men de schoonheid eens had bejubeld, na jaar en dag aan fleur en frischheid inboetten. En, naar de reden van deze snelle aftakeling vorschend, kwam men aldra tot het inzicht, dat er tusschen schoonheid en makelij, tusschen kunst en ambacht een oorzakelijk verband bestond, ja, dat een goede makelij op den duur de schoonheid zelfs niet weinig bevorderde. Dat leerden onder andere de onvolprezen meesterwerken uit onze 17e eeuw en uit de eeuwen daarvoor. Het wonder van de kleurkracht van Van Eyck's en Vermeer's schilderijen, dat zoovelen vergeefs hebben trachten te ontraadselen, is b.v. zonder eenigen twijfel voor een deel toe te schrijven aan het versteeningsproces, dat zich in den loop der tijden aan de verven voltrok en dat haar een zoo parelige glans en juweelen schittering verleende, maar even zeker is het, dat dit proces nimmer zoo goed zou zijn verloopen, wanneer hunne techniek, hunne kennis van de materie, waarmede zij hadden te werken, niet zoo bewonderenswaardig groot was geweest, eene kennis, die wel in hoofdzaak op eene aangeboren intuïtie, op eene volmaakt schilderachtige instelling en op overgeleverde ateliererervaring zal hebben berust. Zij beschikten niet over onze kennis van chemie en physica, maar zij waren in een zeker opzicht toch nog steeds heel wat verder dan wij, wanneer zij bij hun onfeilbaar instinct te rade gingen, terwijl zij, ook al waren zij als Rembrandt, bijgeval droomers, schenen uit te munten door een soort van helderziendheid, welke hun bij de toepassing der verfmaterie dingen deed ontdekken, die voor de meesten onzer wel steeds een geheim zullen blijven.

Hoe betrekkelijk weinig b.v. weet men nog steeds van Rembrandt's techniek, de ingewikkeldste en ook onverklaarbaarste, die er bestaat. Die van een Rubens meent men nog te kunnen ontcijferen. Was Rubens' techniek een andere geweest, had zij, van af den buitenkant gezien, in hoofdzaak niet bestaan in de toepassing van een aantal handwerksregelen, welke ook betrekkelijk middelmatige helpers zich tot op zekere hoogte eigen konden maken, dan had hij aan zijn privé-atelier nimmer zulk een omvangrijke werkplaats kunnen verbinden en de bestellingen, welke hem zoo overvloedig toevloeiden, kunnen uitvoeren. Van Rubens' techniek kan men daarom stellig veel leeren. Men kan er zelfs heele vertogen over houden, zooals sommigen niet zonder profijt deden. Ook Frans Hals, de grootste penseel-virtuoos, die ooit leefde, schijnt ons in dit opzicht voor raadselen te stellen. In den regel is zijn techniek, hoe onnavolgbaar ook, wat hare behendigheid aangaat, doorzichtig en van den grond af tamelijk wel opnieuw op te bouwen. Maar ook hij was als weinigen een kneder in de verf, waarvan hij zekere eigenaardigheden, die hem in zijn kraam te pas kwamen, kende. Wanneer men het Louvre door wandelt en men komt voor het konterfeitsel van de jonge deern te staan, die in den volksmond den naam van „het zigeunerinnetje" heeft verkregen, dan is men geneigd zich af te vragen of het wellicht niet op den dag van gisteren is geschilderd. Het heeft, om zoo te zeggen, nog niets van zijn oorspronkelijke frischheid verloren, de verf is malsch en welig, evenals het bloeiende vleesch, dat hij schilderde. Men kan hem volgen bij de bewegingen, welke zijn penseel maakt en men zou het hem kunnen nadoen, wanneer men er maar het talent toe had en men, niet enkel in theorie, maar ook in werkelijkheid, wist hoe hij de verfmaterie zoo welig kon kneden.

Want dat is juist steeds weer het merkwaardige: men komt er ten slotte niet alleen met kennis, met de wetenschap hoe een meester te werk ging. Van Rubens wordt verteld, dat hij maar zelden den ladder opklom om aan zijn meters hooge doeken de noodige correcties aan te brengen; zij geraakten in den regel toch voldoende uit het zicht. Maar daar, waar het noodzakelijk bleek, bracht hij ze aan, want ook de knapste leerling kon wel eens falen bij dien arbeid, die in een zoo confraterlijk schoone arbeidsgemeenschap werd ondernomen. Hij drukte er dan den ontbrekenden stempel van den meester op, en dat iets, wat den meester maakt, den waren, grooten en onsterfelijken, dat heeft nog niemand tot den grond kunnen peilen. Ik wil maar zeggen: er is altijd iets, dat onze wetenschap, onze kennis van zaken te boven gaat. Welk eene verheldering zij op menig punt ook moge brengen, onze ambachtelijke ervaring moet het laatste woord spreken. En het allerlaatst spreekt onze intuïtie. Daar zijn zelfs een aantal geniale geleerden van onzen tijd het over eens.

Ik heb dan ook in den regel meer vertrouwen in een schilder gehad, die mij op reuk, smaak en gevoel af wist te vertellen, uit welke samenstelling een mengsel bestond, dan een, die er mee naar een of andere wetenschappelijke instelling liep om het te laten analyseeren. Deze instellingen doen ongetwijfeld onberekenbaar veel goeds. Maar het

euvel, waaraan velen van ons lijden, bestaat niet alleen in een over het algemeen te groot gemis aan ambachtelijk kunnen en ambachtelijk weten, doch ook aan datgene, wat Rembrandt tot een magiër maakte. Tot een magiër niet alleen op geestelijk gebied, doch ook door de wijze, waarmee hij wist te tooveren met de verfmaterie. Ik wilde dit zeggen: de wetenschap dient in schilderskringen niet dermate te worden gekultiveerd, dat zij onze intuïtie verlamt. Beter een dom[1]), een onwetend, maar ambachtelijk bekwaam schilder, die instinctief het ware doel raakt, dan een, die zich aan theoretische haarkloverijen te buiten gaat en meent, dat hij met zijn verstand het geheim der kunst kan benaderen.

Het is op grond van overwegingen als deze, dat ik, aanvankelijk niet zonder een instinctieve reserve, het boekje van Dr E. Bontinck: „Physica en Schilderkunst"[2]), ter hand nam. Tijdens de lectuur evenwel bleken mijn bezwaren tegen het (eerste) gedeelte, waarin de physica meer als zoodanig wordt behandeld, geringer dan tegenover dat gedeelte, waarin zij in meer onmiddellijk verband met de schilderkunst en schildertechniek wordt gebracht. Naast de boekjes van Willem Roelofs den Jongere en Huib Luns, die door schilders met een leven vol ervaring zijn geschreven en waarvan vooral de eerste in den tweeden druk van zijn werk veel goede wenken ten beste gaf, neemt het een betrekkelijk afzonderlijke plaats in, daar het de dingen meer speciaal van uit den ooghoek van de physica beziet. Het handelt op een over 't algemeen bevattelijke, soms zelfs wat al te simpele wijze over zekere physische wetten, waarvoor de schilder, voor wien het werkje toch wel in hoofdzaak blijkt geschreven, belangstelling zou kunnen hebben. Er worden eenige wenken gegeven in verband met chemische werkzame lichtstralen en de bescherming hiertegen, de kleuren- en luchtperspectief komen aan de beurt. Er volgen opmerkingen over dekkende en laseerende verf, over de beteekenis van de korrelgrootte der verfstoffen, hun structuur, over de ziekte der vernislaag en hare behandeling, over het doorslaan van sommige verfstoffen, den invloed der omgeving, over het schilderijenonderzoek, waarbij o.m. de regeneratiemethode van von Pettenkofer, de verschillende methodes van fotografeeren in gewoon, in infrarood en violet licht, het Röntgenonderzoek enz. ter sprake komen. Aan de barsten in schil derijen wordt een apart hoofdstuk gewijd. Dat is, zooals men ziet, in klein bestek, heel wat.

Hoewel ook in dit laatste gedeelte praktische opmerkingen worden gemaakt, meen ik toch tegen het standpunt van den schrijver in meer dan een geval op nadrukkelijke wijze verzet te moeten aanteekenen en een en ander bracht mij, waar het hier belangrijke kultuurwaarden betreft en waar de populaire opzet van het werkje, dat in de „Basis-reeks" is opgenomen, voor een breeden lezerskring bestemd schijnt, er toe aan de verschijning meer aandacht te wijden dan zij anders wellicht zou verdienen. De samensteller, assistent aan de Rijksuniversiteit en leeraar aan de Koninklijke Academie van Schoone Kunsten te Gent, lijkt mij meer theoreticus dan prakticus, meer een compilator van andermans meeningen, dan een, die zijn oordeel op genoegzaam gevorderde eigen ervaring baseert. Hoe zou het anders komen tot zulk een afgezaagd oordeel over de regeneratie-methode van von Pettenkofer, ten opzichte waarvan hij o.m. opmerkt, dat zij thans niet meer wordt gebruikt, althans niet meer aan de hooge verwachtingen, welke men aanvankelijk koesterde, zou beantwoorden? Een dergelijk bot naschrijven van gelegenheidsfrazes kan niet genoeg gelaakt worden[3]). Max Doerner in zijn bekende handboek, dat Bontinck blijkbaar niet kent, neemt dan ook terecht dergelijke betoogers de wind uit de zeilen, wanneer hij opmerkt, dat, zoolang wij niet over een betere methode beschikken, hij er de voorkeur aan geeft bij het pettenkofern te blijven. Men kent de methode, waarnaar von Pettenkofer te werk ging: het schilderij met de vuil, geel en blind geworden, soms sterk gebarsten vernis wordt in een bepaalde, daarvoor gebouwde kist, aan alkoholdampen blootgesteld, na met verder regenereerende middelen gevoed te zijn, waardoor de moleculaire samenhang der aanmerkelijk verhelderde en opnieuw doorzichtig geworden vernis weer in hooge mate en niet zelden op een verrassende wijze blijkt te zijn hersteld. Het oordeel van Bontinck baseert zich nu vooral op het verschijnsel, dat schilderijen, die op het einde van de vorige eeuw behandeld werden, tot hun vroegeren toestand teruggekeerd zouden zijn. Hij noemt het daarom „slechts" een tijdelijke oplossing. Ons dunkt, dat bijkans een halve eeuw van verbetering er bij een oud schilderij nog al mee door kan. Bontinck kent maar één oplossing, namelijk die van verwijdering der vernislaag. En dit terwijl hij het gevaar, dat hierbij de zoo beteekenisvolle lasuren loopen, zelfs bij heel oude schilderijen heel goed blijkt in te zien. Veel ernstiger wordt dit gevaar, wanneer de schilderijen niet oud, doch van betrekkelijk jongen datum zijn, en dan veel te vroeg — B. meent ten onrechte, dat dit al na zes maanden kan — worden gevernist. Dan gaat vrij stellig een deel der verf en gaan heel zeker de lasuren mee. Het is in zoo'n geval inderdaad veel veiliger de regeneratiemethode opnieuw toe te passen en dan liefst met de verbeterde methodes, welke zich uit die van von Pettenkofer hebben ontwikkeld, maar die Bontinck niet schijnt te kennen. Het zou den welstand van de schilderijen daarbij in het algemeen zeer bevorderen,

[1]) Dom, ondanks Maurice Barrès, wiens „Même en art il y a profit à ne pas être un imbécile" de auteur van het hier zoo aanstonds aan de orde komend boekje aanhaalt. Er is niets in te brengen tegen de noodige bezinning op dit gebied; deze is in onzen tijd zelfs zeer noodig. Maar men moet nu van de weeromstuit weer niet gaan overdrijven.

[2]) Dr E. Bontinck: „Physica en Schilderkunst", Inleiding tot de studie van physische verschijnselen toegepast op schilderkunst en schildertechniek. Uitgeverамij A. Manteau, N.V., Brussel.

[3]) Even vluchtig oordeelt hij over het Röntgen-onderzoek, dat zonder twijfel „verhelderend" kan werken, doch waarvan hij te lichtvaardig aanneemt, dat het geen gevaren voor het schilderij met zich mee zou kunnen brengen (pag. 68).



[illegible] PERSEUS EN ANDROMEDA
[illegible] FOTO ARCHIEF



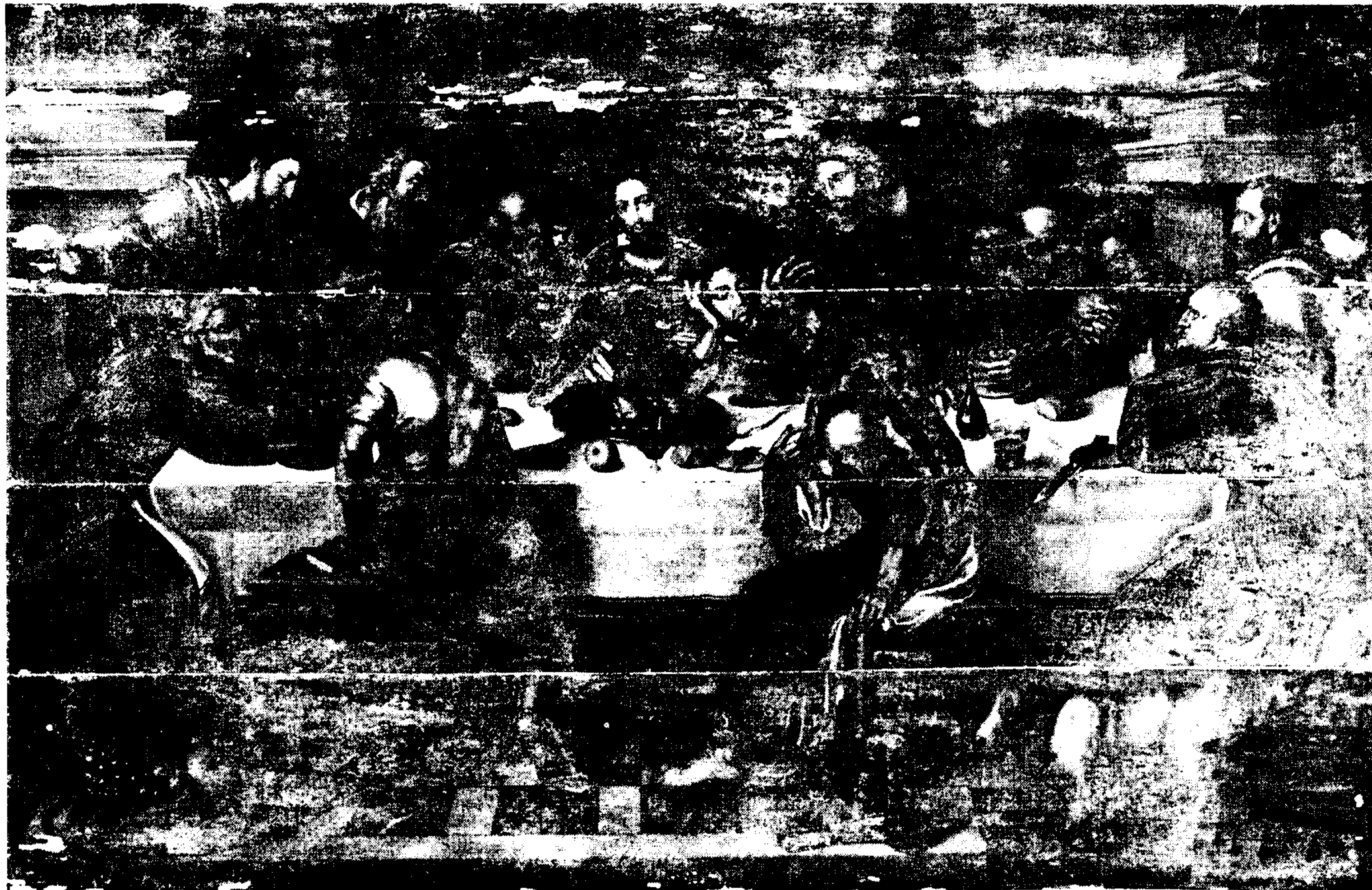
SCHOORSTEENSTUK [illegible]
[illegible]



[illegible] ZELFPORTRET
[illegible]



VAN DER [illegible]
[illegible]



OTTO VENIUS — HET AVONDMAAL VOOR DE RESTAURATIE FOTO ARCHIEF



OTTO VENIUS — HET AVONDMAAL NA DE RESTAURATIE FOTO ARCHIEF

ook met het oog op latere werkzaamheden daaraan, wanneer men de definitieve vernis eerst na enkele jaren aanbracht, wanneer de verf genoegzaam tot een onverbrekelijk samenhangende massa zou zijn verhard en zich tot dien tijd met een z.g. „voorloopig" en daarvoor geschikt vernisje zou willen behelpen, zooals consieëntieuze schilders thans, door de ervaring wijs geworden, in den regel ook doen.

Er kan niet genoeg gewaarschuwd worden tegen de beunhazerij op het gebied van restaureeren en conserveeren en hoe zal het gaan met de meesterwerken uit de tweede helft van de 19e eeuw en daarna? Die daarvóór die thans terecht weer hun eerherstel beleven kenden nog de deugd van het goede ambacht. Maar ook zij werkten, naar het voorbeeld der oude meesters, niet zelden met lasuren en hunne vaak zoo gevoelig gemoduleerde werken dienen voor beschadiging door ruwe handen te worden bewaard. Nog altijd wachten wij op een wet, die het op een ingrijpende wijze restaureeren van oudere en jongere meesterwerken, zonder dat hiertoe te voren een bevoegde instantie is geraadpleegd, eenvoudig verbiedt.

En wat moet er geschieden met de thans al zoo veelvuldig barstende werken uit de tweede helft van de 19e eeuw en daarna? Een algemeene regel is hier zeker niet op te stellen. Het beste is zulke gevallen in de toekomst zooveel mogelijk te voorkomen door een behoorlijke contrôle op de grondstoffen en de bereiding van de schildersmaterialen[4]), maar ook door een beroep op het geweten der schilders zelf, die beter dienen te worden voorgelicht. Hier valt gelukkig stellig op eene kentering ten goede te wijzen. Er zijn jongeren (waarvan sommigen inmiddels reeds weer den leeftijd der bezadigden hebben bereikt), die zich weer met ijver en overgave op het goede ambacht hebben geworpen en daarvan op een verheugende wijze blijk geven. Het instituut der gilden verricht nuttigen arbeid op dit gebied. En wellicht, dat er te zijner tijd dan eens een boekwerk verschijnt, dat met meer kennis van den waren stand van zaken, schilder en belangstellenden leek inlicht over wat er op dit gebied te koop is. Maar dan liefst op eene wijze, die meer rekening houdt met de praktijk van het schilderen en restaureeren.

Want wat is er in de jaren, welke achter ons liggen en waarin een ware schoonmaakwoede zonder erbarmen zoo velen bezielde, niet ten onder gegaan! Men deed dat allemaal zonder een genoegzame kennis van de schildertechniek der oude meesters. Hoe gevaarlijk wordt, om eens een enkel voorbeeld te geven, de schoonmaak van een schilderij van Rembrandt wiens leerling Samuel van Hoogstraten vertelt, dat hij bij gelegenheid in de vernis schilderde. Rembrandt, was niet de eenige, die dit deed. En hoe wil men nu van zoo'n schilderij de vernis afhalen! In de praktijk komt men telkens weer voor gevallen te staan, die tot de grootste omzichtigheid manen. Daarom beveelt ook een Dr A. Bredius het regenereeren aan, overal daar, waar men er mee kan volstaan en dit kan men in vele gevallen, wanneer men maar voldoende is ingewijd in de techniek van het regenereeren, waarvan de toepassing in den loop der jaren nog aanmerkelijk is verbeterd en waarvan tal van modificaties bestaan, welke een ervaren restaurateur dan ook dient te kennen en toe te passen. Men voelt uit dit alles wel, dat het geheel of gedeeltelijk wegnemen van de vernis, zelfs van een schilderij, waarvan de verf steenhard geworden is, niet ieders werkje mag heeten. Want hoe licht gaat een lasuurtoon, die er met een harshoudend mengmiddel is opgestreken, mee.

Ik vraag mij, wanneer ik het werk van sommige moderne meesters bekijk, die het met het vraagstuk der duurzaamheid van hun werk niet al te nauw nemen, verder wel eens af, wat dáár op den duur van terecht zal komen en wat de restaurateur van de toekomst daarmee al niet zal hebben te stellen. En ik herhaal: wij moeten naar de deugd van het oude ambacht terug. En niet alleen wat de schildering betreft, ook het linnen en de paneelen en al het andere moet naar verhouding zijn. Triplex, mylbord, willekeurige kartons enz., ze zijn allemaal uit den booze. Het handweeflinnen werd vroeger niet als tegenwoordig op goedkoop hout, maar op soliede eikenhouten ramen met kattensnoeren of houten pinnen bevestigd. De paneelen waren veelal van uitgewerkt eikenhout of van andere soliede houtsoorten en werden met geploegde deelen aan elkaar bevestigd. Ze wisten wel, die ouden, dat ijzeren spijkers met de jaren wegroesten, dat andere, zachtere houtsoorten door houtworm en andere vijanden na korten duur vergaan. Het tegenwoordig gebruikte schilderslinnen is in den regel niet veel waard. En wat de verfsoorten betreft, de schilders zijn er voor een deel schuld aan en voor een ander deel is het hunne zorgeloosheid, dat sommige fabrikanten nog steeds uitermate vergankelijke verven leveren. Vooral onder de pastels bevinden zich kleuren, die na korten tijd totaal verschieten. Temperaverven doet men beter zelf te bereiden — wat betrekkelijk eenvoudig is — daar men op de tube-tempera weinig staat kan maken. De Oud-Hollandsche Olieverfmakerij levert ze dan ook niet.

Vroeger leerde men, wanneer men schilder wilde worden, het vak van den grond af aan. Het was allereerst een vak. Men leerde verven bereiden, hout en linnen prepareeren en leerde dusdoende meteen het materiaal, waarmee men had te werken, grondig kennen. Er ontwikkelde zich op bizondere wijze wat ik wel heb hooren onderscheiden als „technisch instinct". Wij zijn door een eeuw van vernuft en machinale techniek gegaan en dat is allemaal heel mooi, wanneer we maar niet vergeten, dat de wetenschap, hoeveel diensten deze ons ook bewijst ons geen schilders kan leveren en nooit datgene kan vervangen, dat den schilder maakt. Wij moeten ook niet vergeten, dat een te veel getheoretiseer ons wel eens zou kunnen afleiden van dingen, die belangrijker zijn, zooals het tijdperk van „ismen", dat nu gelukkig achter ons ligt, ons tot onze schade en schande heeft geleerd.

---

[4]) De Oud-Hollandsche Olieverfmakerij heeft hier het goede voorbeeld door niets dan standhoudende en onderling mengbare verf te bereiden, reeds gegeven.

W. H. THIJSSE

DE TAAK DER MUZIEKWETENSCHAP

In dit artikel willen we enkele problemen rond de jongste der wetenschappen — de musicologie — belichten. Het zal goed zijn een begripsomschrijving vooraf te laten gaan. In het hier volgende opstel bedoelen we met muziekwetenschap niet zoozeer het samenstel der „vakken", die een ontwikkeld musicus wordt geacht min of meer te beheerschen (contrapunt, harmonieleer, geluidsleer, muziekgeschiedenis, algemeene theorie, etc.) alswel de geschiedkundige ontwikkeling dezer disciplinen. De laatste zienswijze houdt zich dus bezig met de verschillende stadio die elk doorloopen heeft; b.v. hoe het contrapunt in Bachs tijd behandeld werd, eventueel vergeleken met de zienswijze ten tijde van Palestrina. Naast dezen ontwikkelingsgang der samenstellende deelen is dan de stijlontwikkeling der muziek, alsmede de constellatie van het muziekleven in den loop der tijden de hoofdmoot der muziekwetenschap in ruimere zin.

Het is typeerend dat we doorgaans spreken van „Muziekgeschiedenis" als we dezen laatsten vorm van muziekwetenschap bedoelen. Vooral de jeugd van ons object zal daar deel aan hebben, maar 't is evident dat met deze terminologie de muziekgeschiedenis als objectief gebeuren in den tijd en de muziekgeschiedenis als subjectieve beschrijving daarvan, door elkaar gehaald worden. Want de samenkoppeling „muziekgeschiedbeschrijving" kunnen we als rijkelijk on-nederlandsch gevoeglijk ter zijde stellen, hoewel deze vlag den inhoud volkomen dekt.

De „historische muziekwetenschap" legt, in tegenstelling tot de „practisch-theoretische" (die in feite een deel is van de „historische") den nadruk op het wordende, het „flieszende", het groeiende. De „practisch-theoretische" houdt zich meer bezig met het zijnde, het gegroeide, het gewordene.

Als wetenschap maakt ons object deel uit van de zgn. geesteswetenschappen. Rond 1900 gaan deze meer op den voorgrond treden en wel omdat men ging inzien dat een verstandige toepassing van de empirische methodiek der natuurwetenschappen van het grootste belang kon zijn. De geesteswetenschappen verliezen het speculatieve karakter; beter nog: de onzakelijke instelling, die den weg naar 't wetenschappelijke afgesneden had, wordt verlaten. Naast dezen algemeenen invloed van de discipline der natuurwetenschappen, met de erkenning van de noodzakelijkheid feitenmateriaal te verzamelen, komt voor onze muziekwetenschap een bijzondere reden. Het bronnenonderzoek had een zeker stadium van volledigheid bereikt. We denken hier aan de groote biografieën van Palestrina, Bach, Händel, Haydn, Mozart en Beethoven resp. door Baini, Spitta, Chrysander, Pohl, Jahn en Thayer.

Het groote probleem dat zich al direct voordeed was de bepaling van de verhouding tusschen muziekgeschiedenis en de algemeene kultuurgeschiedenis. De eenzijdige opvolging van de werkmethode der natuurwetenschappen: de verbinding van oorzaak en gevolg leidde tot een ongezonde isolatie van de muziek. De muziekgeschiedenis hield zich bezig muzikale gevolgen uit muzikale oorzaken af te leiden. Mede dank zij den invloed der formalistische muziek aesthetica kwam het — en hierbij bleef de invloed der algemeene evolutie-theorie niet op den achtergrond — tot de beschouwing, die de latere muziek als noodzakelijk „beter" zag dan die van vroegere tijden.

Ten deele parallel met deze strooming gaat het historisch materialisme. Bracht de vorige beschouwing als positiefs de erkenning van de autonomie der muziek, het historisch materialisme vestigde terecht de aandacht op den invloed der algemeene kultuur op de muziek.

Het spreekt vanzelf dat de levensbeschouwing van den musicoloog, als kind van zijn tijd, een invloedrijke rol speelt bij zijn visie op het muzikaal gebeuren in den loop der tijden. Een typisch voorbeeld levert de wetenschap van het Gregoriaansch: in het begin der 19e eeuw zocht men de oorsprongen ervan in de vroege Middeleeuwen. Hier sprak het Romantische dweepen met de Middeleeuwen zonder twijfel mee. Toen Gevaert echter in de jaren van negentig de Grieksch-klassieke afkomst van het Gregoriaansch bepleitte stak daar een goed stuk klassicisme in.

Hoewel dus, realistisch gesproken, de tijdgebondenheid der muziekwetenschap, als in den aard der zaak liggend, aanvaard moet worden, mag anderzijds nooit uit het oog worden verloren dat ook hier het algemeen geldende, norm en ideaal moet zijn en blijven. De eischen van den tijd zijn evenwel de wegen naar dit ideaal. Zoo zal in dit artikel de aandacht gevestigd worden op de bijzondere opdracht die de muziekwetenschap in het huidige tijdsgewricht te vervullen heeft. In een vorig artikel hebben wij reeds gewezen op enkele verhoudingen in het hedendaagsche muziekleven, met name de eenzijdige overheersching van de concertzaalmuziek.

Veelal wordt de indruk gevestigd dat de muziekwetenschap zich alleen zou moeten bezighouden of zich in feite alleen bezighoudt met zg. „historisch belangrijke" werken. Een eenvoudig syllogisme leert dat de wetenschap der muziek-historie wel terdege met werken van schoonheidswaarde te maken heeft; immers: juist deze hebben

weerklank gevonden bij en dus: invloed uitgeoefend op de tijdgenooten. De geschiedenis wordt in het heden gemaakt! Wat wij nu „mooi" vinden vindt zijn weg door het heden, het zal ongetwijfeld hierin zijn sporen nalaten. In het eeuwige groeiproces der historie vindt het zoodoende zijn blijvende plaats. De schoonheidswaarde is recht evenredig met de historische beteekenis. Zoo staan we hier voor het min of meer zonderlinge verschijnsel dat de toch altijd exact gekleurde wetenschap zich onledig houdt met de imponderabele waarde, die de schoonheid toch is. Het object, het feitenmateriaal der muziekwetenschap is de onstoffelijke toon en de verbinding van tonen tot een schoon geheel. Deze eenvoudige waarheid wordt maar al te vaak uit het oog verloren. De Muziekwetenschap is er zich nog maar al te vaak niet — of te weinig — van bewust, dat zij in contact moet staan met de levende muziek. Niet alleen de grijze oudheid, ook het woelige heden moet in haar belangensfeer staan. Alle *levende* muziek kan haar studie-object zijn. Alleen zóó zal zij de tot onvruchtbaarheid leidende isoleering kunnen vermijden. Dit is het algemeene uitgangspunt. Om tot een meer gedetailleerde waardebepaling te kunnen komen, om het min of meer overwegen van het practisch muzikale op het strikt-wetenschappelijke te kunnen bepalen is het noodzakelijk om een indeeling te maken. We willen hierbij onderscheiden:

1e. de strikt wetenschappelijke muziekwetenschap.
2e. de muziekwetenschap bij de vakopleiding tot practiseerend musicus.
3e. de opvoedende of voorlichtende muziekwetenschap.

In principe zullen we ons alleen bezighouden met de Nederlandsche muziekwetenschap, die vooral in de jaren 1880—1920 en 1925—heden veel belangrijke zaken tot stand heeft gebracht. Wel-is-waar werd in het eerstgenoemde tijdperk het werk gedaan door niet-beroepsmusicologen (J. C. Boers, J. P. N. Land, Jhr v. Riemsdijk, J. P. Heye, D. J. Loman, D. F. Scheurleer) en moest voor de publicatie van oude muziek de hulp van Duitsche musicologen ingeroepen worden, maar dank zij de geestdrift werd met bescheiden middelen groot en goed werk verricht (volledige werken van Sweelinck en van Obrecht b.v.).

Ook de huidige generatie heeft reeds veel belangrijke en nieuwe feiten aan het licht gebracht. Het is wel-is-waar niet van veel belang voor de practijk of Josquins leerling Coclico dan wel Coclicus heette, voor de uitvoeringspractijk der 16e-eeuwsche muziek kan M. van Crevels dissertatie over den genoemden musicus echter van dienst zijn.

De verhandeling van Smits van Waesberghe over de „litterae significativae" in de loopende afleveringen van diens „Muziekgeschiedenis der Middeleeuwen" mag menigeen droog en „afgetrokken" lijken; het is in feite een kleine stap tot de kennis van de ideale uitvoering van het Gregoriaansch. Ed. Reesers belangrijk proefschrift over de vioolsonate kan op haar beurt veel bijdragen tot de stijlzuivere uitvoering van de laat-18e-eeuwsche viool- muziek.

Toch is ook de musicologie als wetenschappelijke discipline van niet te onderschatten beteekenis. Naast een algemeene heeft de strikt wetenschappelijke tak van ons object zeer zeker een bijzondere taak: n.l. de vorming van jonge musicologen tot vast in hun schoenen staande vakmenschen.

Te betreuren is het dat er in ons land slechts één professoraat en één lectoraat is, waar de nadruk uiteraard valt op het wetenschappelijke en twee Conservatoria (Den Haag en Amsterdam) zijn, waar de aandacht meer valt op de muzikale zijde.

Eén der voornaamste opgaven der door deze instituten opgeleide krachten is de vorming der practische musici. Bij de theoretische opleiding der musici, die hun — naast een meer ontwikkelde techniek — de rationalistisch-gefundeerde basis geeft, die hen onderscheidt van amateur-musici, wordt de muziekgeschiedenis ten onrechte als geïsoleerd „vak" beschouwd. Ook de harmoniek, de contrapuntiek (om maar iets te noemen) hebben hun ontwikkeling doorgemaakt of beter: bevinden zich altijd in een zeker ontwikkelingsstadium.

En hiermee hebben we de taak der muziekwetenschap, die deel uitmaakt van de vakopleiding „gestreift". Ze moet eensdeels helpen het stijlgevoel van den a.s. executant te ontwikkelen en te vormen, anderzijds moet zij hem, den vakman, een „omtuining", een bolwerk tegen dilettantisme zijn. Hij moet zijn kunst met woorden kunnen verdedigen en begrijpen. Zij moet hem bewust zijn, hij moet weten wat hij wil en wat hij doet . . . . .

Vast staat dat noch hier, noch bij de universitaire musicologie het doel is de wetenschap om de wetenschap te beoefenen. Wel moet zij er voor zorg dragen dat haar naam zuiver blijft en dat zij gunstige voorwaarden schept voor de beoefening der muziek.

Zoowel de zuiver wetenschappelijke als de algemeene musicologie vinden hun uiteindelijke taak in de opvoeding van het volk. En — in overeenstemming met wat wij zeiden aangaande de tijdgebondenheid van ons object — zij hier meteen vastgesteld dat het (bijzonder voor ons land) de taak is van den musicoloog, die zich wil bewegen op het terrein der voorlichting, om aan de vraag naar oude huis- en speelmuziek te voldoen. Juist voor den *Nederlandschen* musicoloog ligt hier een groot terrein braak. Er werd in Noord-Nederland tijdens de 17e en 18e eeuw ontzettend veel gemusiceerd. Getuige de schilderijen onzer groote meesters. Nu is het zoo dat het gebied reeds schetsmatig in kaart is gebracht en dat boringen verricht zijn (we noemen hier de namen van Scheurleer, Meyer, Balfoort), er zijn ook eenige specimina in moderne notatie verschenen (van Riemsdijk in „Het Utrechts Muziekcollege" en Enschedé in „Dertig Jaar Muziek in Holland 1670—1700"), maar ten eerste is dit nog maar een minimaal gedeelte en ten tweede: welke muziekliefhebber kent deze (en andere) werken? En toch: er is nog een geweldige schat aan oude muziek. De Leidsche en de Amsterdamsche Universiteitsbibliotheek, alsmede de collectie Scheurleer bezitten tallooze muzieken, die de moeite van de uitgave loonen, omdat ze de moeite van het spelen loonen. Dan zijn er de Leidsche Koorboeken, uit de 16e eeuw, waarin o.a. een Requiem

van haast Palestrijnsche schoonheid. Ook de 18e-eeuwsche salonkunst is vertegenwoordigd, en wel met muziek, die ondanks haar on-Nederlandsche revérence voor de Gallische-galanterie, een beter lot verdient dan de vergetelheid. Ook de podium-artist echter kan met muziek rond 1750 zijn repertoire verrijken; we denken hier speciaal aan, tot heden zoo goed als onbekende, vioolsonates van Groneman

Ook de moderne muziek valt binnen het bereik van den musicoloog. Behalve inleidende voorlichting van het publiek inzake de moderne muziek kan hij zijn licht laten schijnen over min of meer bekende werken uit de 19e eeuw. Elk waarachtig kunstwerk is per slot een onuitputtelijke bron van schoonheid. Van groote waarde kan hier zijn de mondelinge toelichting aan de piano, een methode, die veel meer gevolgd moest worden.

Een bijzonder zorgenkind is het amateurssymphonie-orkest. Men moet den amateurs leeren inzien dat zij geen surrogaat-symphonie-orkest zijn en dat het spelen van een symphonie van Stamitz of een suite van Kuhnau in de oorspronkelijke bezetting meer voldoening geeft dan een symphonie van Beethoven met een piano. Er is nu eenmaal een grens tusschen huis en zaal. Ieder heeft zijn eigen rechten en verplichtingen. Deze grenslijn te bepalen is mede een opgave der muziekwetenschap.

In den vorm der muziek-kritiek (ook deze moet op musicologische leest geschoeid zijn) bemoeit zij zich met de concertzaal, in den vorm van direct voor de practijk werkende paleografie geeft zij de huismuziek nieuw voedsel.

Maar vooral de laatstgenoemde taak, verwaarloosd als zij is, dient met spoed ter hand genomen!



J. FRANKEN PZN. MEI

HILLE KLEINSTRA

RUMOER OM DE KLEURFILM

Het begon met „Die goldene Stadt", die wekenlang in de groote filmtheaters publiek wist te trekken. Daarvóór was er overigens al geweest: „Frauen sind doch bessere Diplomaten" en de serie werd vervolgd met twee films, die in Nederland bijna gelijktijdig binnenkwamen: „Münchhausen" en „Das Bad auf der Tenne". Het wachten is nu op „Immensee" en „Opfergang": twee films, wederom van *Veith Harlan*, met zijn vrouw *Kristina Söderbaum*, in de hoofdrol.

Waarmee we het feit constateeren, dat de kleurenfilm zich heeft aangediend.

Zeker, ze was er al eerder: reeds jaren voor den oorlog vertoonden onze theaters films in het Technicolor-procédé. Maar de Agfacolor-film (ze is óók al enkele jaren oud; we kennen haar reeds lang als smalfilm!) berust op een principe, dat veel eenvoudiger is en daarom voor de toekomst meer belooft.

Om het vraagstuk van de kleurenfilm is nu veel rumoer ontstaan; we hadden ook niet anders verwacht. Maar wat men toch wel had mogen verwachten, was, dat men uit de geschiedenis van fotografie en film eenige *leering* getrokken had.

Het is ruim honderd jaar geleden, dat de fotografie werd uitgevonden; het filmbeeld heeft thans een leeftijd van vijftig jaren. En in deze korte periode heeft men meermalenhetzelfde kunnen beleven als thans: veel rumoer, veel afkeuring en veel lof, veel publicaties — en weinig inzicht.

In dezen tijd van technischen vooruitgang is het zeldzaam, als een bepaalde uitvinding op naam van één persoon of één werkgroep gezet kan worden. *Willem Beukelszoon* vond het haringkaken uit; dat is duidelijk en eenvoudig. Maar latere uitvindingen zijn meestal het werk van velen, die elkander aanvulden. Ook is het geen uitzondering, als twee uitvinders, geheel onafhankelijk van elkaar, tot bepaalde resultaten komen. Dit lijkt wonderlijker dan het is; iedere nieuwe ontdekking komt immers dan, als andere ontdekkingen een voedingsbodem hebben gemaakt, waarop het denkbeeld rijpen kan. Zoo worden in de *fotografie* ook verschillende personen als uitvinder genoemd:

— *Johann Heinrich Schulze* vond in 1727 de mogelijkheid, om een op een glasplaat aangebrachte teekening te copieeren, door middel van den lichtdruk;

— *Wedgwood* heeft in 1802 een methode gepubliceerd, die dit afdrukken sterk verbeterde;

— de Franschman *Niépce* — zoo beweert men — zou in 1822 op zelfgemaakte lichtgevoelige platen de eerste opnamen met een camere obscura hebben gemaakt;

— een landsman van dezen, *Daquerre*, had de mogelijkheid waarschijnlijk ook reeds ontdekt en heeft het denkbeeld (na eenige jaren in samenwerking met Niépce) uitgewerkt. 1839 wordt aangenomen als het jaartal, waarin de vinding zoover was vervolmaakt, dat ze practische waarde had gekregen. De opnamen kon men nog niet copiëeren, maar niettemin stond de heele wereld verbaasd en verwonderd van de geheel nieuwe mogelijkheden. Natuurlijk heeft de pers van die dagen zich niet onbetuigd gelaten en hier zien we voor het eerst het verschijnsel, waarop in den aanvang van dit artikel werd geduid: men zag ten deele niet de groote *mogelijkheden*, die de uitvinding nog in zich borg, maar velen stonden pertinent afwijzend. Spotprenten zijn er bij tientallen verschenen; artikelen, waarin „bewezen" werd, dat de nieuwe vinding geenerlei waarde had en alleen maar schade zou doen aan de portretschilders, werden gepubliceerd.

Vijftig jaar later kwam de *film* en men weet, dat ook hier een aantal werkers als uitvinders moeten worden erkend:

— *Edison*, die in 1893 kwam met zijn „Kinetoscope", een toestel, dat men zelf met de hand kon bedienen, terwijl men door een kijker bovenaan het beeld kon bezien;

— de gebroeders *Lumière*, die hierop voortbouwden en een apparaat contrueerden, de „Kinetoscop en Projection" waarvoor het patent was aangemeld op 13 Februari 1895; later kreeg het toestel de naam van „Cinématographe";

— de gebroeders *Skladanowsky*, die op den 1en November van 1895 in de Berliner Wintergarten hun „Bioskop" vertoonden;

— *Oskar Messter*, de Duitsche pionier, sinds enkele weken overleden, die de uitvinding eigenlijk voor de praktijk gereed heeft gemaakt, voornamelijk door de constructie van het „Malthezer kruis".

Wederom moet men nu echter constateeren, dat bij de eerste vertooningen weinigen een denkbeeld hadden, wat er uit de nieuwe vinding groeien kon. Zeker: het publiek was al spoedig in drommen komen kijken, maar het was grootendeels nieuwsgierigheid, die de menschen dreef. De pers schreef, naar aanleiding van de voorstellingen in den Wintergarten over een „hoogst amusant schaduwspel" en toen in Mei 1896 Max Skladanowsky zijn „Bioskop" in Groningen vertoonde tijdens de kermis, heeft men nauwelijks meer belangstelling getoond, dan voor de andere vermakelijkheden. Dat is het typeerende van de film: ze kwam terecht in de kermissfeer; een mensch, die zich respecteerde, wilde er al spoedig niets meer mee hebben te doen en daardoor valt het wel te begrijpen, dat slechts

weinigen, zeer weinigen, eenig denkbeeld hadden van wat er op dit gebied nog bereikt zou kunnen worden.

Niettemin: de film heeft zich ontworsteld aan de kermissfeer en wist zich omhoog te werken tot werkelijke film k u n s t. Als men nog enkele jaren zoo had kunnen doorwerken, zou er ongetwijfeld toen iets groots bereikt zijn. Maar de „*sprekende film*” kwam: *Al Jolson*, die de heele wereld maakte tot zingende dwazen; de tuimeling, die daarmee in artistiek opzicht gemaakt werd, is waarlijk ongelooflijk. Ziedaar een joodsch acteur, die een Germaansch, blond zoontje zegt te hebben, zich steekt in de huid van een neger en het „meligste”, het meest smakeloos-sentimenteele liedje brult, dat men zich denken kan.

Wat is er in die dagen tegen de geluidsfilm niet geageerd, niet gewaarschuwd; men voorspelde eenerzijds een spoedigen dood en anderzijds het einde van elke mogelijkheid, om ooit tot filmkunst te geraken. Ik herinner mij een film, die nog „stom” was opgenomen en in verband met de nieuwe „mode” snel was na-gesynchroniseerd. „Ziet u wel,” zei men, „het gaat niet! Het klopt eenvoudig niet, want men z i e t iemand een piano aanslaan en men h o o r t een glisando. Hiermee is bewezen, dat de na-synchronisatie in elk geval geen mogelijkheden heeft”.

Er zijn destijds maar weer weinigen geweest, die goeden moed hielden; die begrepen, dat men de techniek niet tot stilstand dwingen kan; die wisten, dat we ten deele opnieuw moesten beginnen en op den koop toe moesten nemen, wat ons een tijdlang voorgezet zou worden, zou moeten worden. Er waren weinigen, die — wederom — de mogelijkheden zagen en tot inzicht kwamen, dat eerst de *techniek* van de nieuwe vinding moest worden verbeterd, tot deze zijn praktische bruikbaarheid had bereikt; dat dan pas opnieuw gesproken kon worden over artistieke eischen.

En nu is daar de *kleurenfilm* en het spel herhaalt zich. In krant en tijdschrift bemoeit men zich met de kleurenfilm; dat is duidelijk en dat is gezond. Maar het weinige papier, waarover we in dezen tijd de beschikking hebben, behoeft toch waarlijk niet gebruikt te worden, om de filmmakers te vertellen, dat ze op den verkeerden weg zijn en dat ze nu maar eens iets anders met hun kleurenfilm moeten doen. In dit stadium is de kleurenfilm enkel en alleen een t e c h n i s c h vraagstuk. Daarom doet het b.v. zoo zot aan, als men heele verhandelingen leest over de nachtopnamen in „Das Bad auf der Tenne”. Men gaat uitleggen, dat het theoretisch inderdaad klopt, als men des nachts geen kleuren ziet, maar dat het egale blauw van deze nachtopnamen in de praktijk toch niet voldoet. Een ander geeft daarentegen een beschouwing, waarin staat, dat ons oog aan deze werkelijkheid op het linnen venster nog zal moeten wennen. En wat was nu het geval? Dat het gebruikte materiaal of het gebruikte emulsienummer eenvoudig de groote lichtcontrasten nog niet wist te overbruggen en anderzijds een fout vertoonde, de gevreesde „Blaustich”, een woord, dat we in het Nederlandsch het beste met „blauwzweem” kunnen vertalen. Het ging hier dus zuiver om een t e c h n i s c h e tekortkoming, zooals — naar gezegd — de heele kleurenfilm en alles, wat erom heen beweegt, een t e c h n i s c h vraagstuk is.

Van de „Münchhausen” heeft men ook verteld, dat de film-industrie hiermede aantoonde, op den verkeerden weg te zijn. Een kleurenfilm — zegt men — mag niet die bontheid van tinten vertoonen, want dat is leelijk en die filmtrucs waren ten deele wat kinderachtig.

Wat die bontheid betreft: hangt dat vraagstuk voor een deel niet samen met de ver voortgeschreden civilisatie? Onze omgeving, onze kleeren vooral, moeten zoo eenvormig mogelijk zijn; de thans veelal verdwenen kleederdrachten van bepaalde groepen onzer voorouders, die minder geciviliseerd waren, maar zich nog dragers wisten van een volkskultuur, waren vroolijker, kleuriger. In het algemeen: een bepaalde „Farbenfreudigkeit” hebben we verloren.

Maar laat ik niet de fout begaan, die ik hier juist aanwijzen wil, en debateeren over een probleem, dat nog niet aan de orde is. „Münchhausen” heeft men m o e t e n maken, een film vol zijden kleeren en bonte kleuren, vol trucs en vol experimenten. „Münchhausen” is één experiment — niets meer en niets minder! De kleurenfilm is één worsteling met de techniek — een voortschrijden, voet voor voet, om te trachten het moeilijke materiaal te temmen en dienstbaar te maken, om alles, wat afhangt van het *toeval* uit te schakelen. Op de laatste zitting van de „Sektion Technik” der „Internationale Filmkammer”, begin October 1943 in Weenen gehouden, heeft *Dr Rahts* van de Agfa, ter gelegenheid van zijn referaat over den stand van zaken tot op heden, vier filmstrooken getoond, achtereenvolgens opnamen uit: „Frauen sind doch bessere Diplomaten”, „Münchhausen”, „Das Bad auf der Tenne” en „Immensee”. Alle vier gemaakt op Agfacolor, alle vier op eenzelfde materiaal dus, maar welk een onderscheid! Bij de eerste film tal van fouten: het zwart dekt niet en geeft een rooden schijn; de gevoeligheid van de kleuren loopt te sterk uiteen: een opname b.v. van een roode papaver tegen een groen korenveld, een opname, die ik zelf ook heb trachten te maken, was bij voorbaat mislukt; óf het rood werd te licht en verwaterde tot rose, óf het groen van het koren werd tot blauwig-groen en het geheel, in de natuur een lust voor het oog, was op de film niet om aan te zien. „Münchhausen” moet men hoofdzakelijk zien als een daadwerkelijke proefneming om te zien in hoeverre deze fouten en nog vele meer al waren opgelost. En vanuit dat standpunt bekeken is de film volledig geslaagd; het verschil met „Frauen sind doch bessere Diplomaten” is verbluffend. Zelfs de zoo moeilijke gele tinten werden al behoorlijk weergegeven, de gele tinten, die zooveel hoofdbrekens hebben gekost. Waarom ging „Münchhausen” naar den Kalif? Om hem een gele, zijden jas te kunnen laten dragen. En waarom droeg hij een gele jas? Om te zien, of het nu eindelijk zou

lukken, de gele zijde als gele zijde weer te geven. Wellicht is dit een weinig overdreven, maar dan toch maar een weinig; niet overdreven is, dat om al dergelijke technische redenen „Münchhausen" is ontstaan; en ook, dat men er voorshands tevreden mee kon zijn. Eén en twintig verschillende strooken, alle van dezelfde scène met de gele jas, zijn ons vertoond; nu eens met ander opnamemateriaal gemaakt, dan weer op ander positief afgedrukt, ten slotte gecopiëerd met voorschakeling van allerlei filters. Men heeft gezocht en beproefd en alles gedaan, om de resultaten zoo *natuurgetrouw* mogelijk te krijgen. Is men eenmaal zoover, heeft men eenmaal het materiaal in zijn macht, wordt eenmaal de techniek beheerscht, dan kan men verder zien en niet meer vragen, wat natuurlijk is en juist is, maar wat schoon is.

„Das Bad auf der Tenne" was de eerste kleurenfilm van de Tobis en onze vroegere landgenoot *von Barsy* had aan het ontstaan ervan, als cameraman, een belangrijk aandeel. Men heeft hier een volgenden stap gewaagd en is o.a. begonnen met de toepassing van lichtbronnen in verschillende tinten. Men heeft verder getracht — een allereerste poging wederom — om de kleur als een actief element op te nemen. Daar zijn b.v. de eerste opnamen in de burgemeesterswoning; door de juiste afstemming van het beeld maken deze een wat „koelen" indruk. Het is zoo goed gedaan, dat de toeschouwer o n b e w u s t een koelen indruk krijgt, zoodat juiste klankbodem is geschapen, als de vreemdeling zegt: „Wat is het hier heerlijk frisch". Niettemin is er in deze film nog veel, dat technisch niet goed is; ik gaf in het begin van dit artikel reeds aan, hoe de nachtopnamen zijn ontstaan. Voorts herinnert met zich de openings-scènes: het geel-getinte rijtuig, dat door de groene dreven gaat en daarboven de blauwe lucht. Gezien den stand van de techniek tot op heden is dat een brutaliteit en een uitnoodiging tot het ontstaan van blauw- of groenzweem, die het beeld totaal zou bederven. En dat gebeurt ook ten deele, in de slot-scènes n.l., waar men wellicht ander materiaal heeft gebruikt, of de verlichting wat anders was, of om welke andere, nog niet gevonden reden dan ook: het rijtuig gaat weer over den weg, maar het frissche geel is „doorgeloopen" en de witte paarden zijn ook niet kleurecht.

Wat ik zag van „Immensee" doet verlangen, om spoedig deze film in zijn uiteindelijken vorm en in zijn geheel te zien; „Opfergang" moet wéér verbetering beteekenen en hetzelfde zegt men van „Kolberg" en „Die grosse Freiheit".

„Bald wird es kein Farbfilmproblem mehr geben" zegt een opzienbarend artikel in een Duitsch film-vakblad; bedoeld is natuurlijk: geen t e c h n i s c h probleem. Is het niet gewenscht, leering te trekken uit wat vroeger is geschied en nu niet, aan de hand van de *thans* behaalde resultaten over de kleurenfilm te willen oordeelen? En in elk geval geldt dit: over de schilderskunst schrijft men niet, als men niet tevens voldoende weet van de *techniek* van het schildersvak. Waarom dan niet de moeite genomen, als men kleurenfilms beoordeelen wil, om een studie te maken van de technische moeilijkheden en mogelijkheden van dit materiaal?

Dat is wel het minste, wat men mag verwachten.



DAUMIER: „HET GEDULD IS DE DEUGD VAN EZELS"

J. BONGENAAR

Germaansche Boerderij-Kultuurscholen

In verschillende Germaansche landen bieden rustieke boerenwoonhuizen aan eenige tientallen jongeren onderdak voor het volgen van lessen, die hen bekwaam en rijp moeten maken om aan de aloude ambachten van spinnen en weven hernieuwde glans te geven.

De duur van deze leergangen bedraagt meestal omstreeks twee jaren. De leerlingen, voor het overgroote deel meisjes, worden in deze kultuurscholen geheel opgenomen, met andere woorden: zij beschouwen de school als hun eigen huis, hún heem! Zij verzorgen er hún koeien, schapen, varkens en kleinvee, kortom: zij zijn boeren en boerinnen op hun gezamenlijke groote hoeve.

Zij trachten dus ook geestelijk boer te zijn en uit deze geestelijke instelling kan iets groots verwacht worden voor de herleving en opbloei van de spin- en weefkunst.

Immers, niet de techniek op de eerste plaats schept de kunst, doch wel de juiste instelling van den geest. Deze juist echter is — en dit niet slechts in de laatste jaren, doch reeds eeuwenlang — meer en meer losgeslagen van zijn grondslag: bloed en bodem. Het is echter in de praktijk gebleken, dat verschillende weefmotieven, die zes- tot zevenhonderd jaar geleden toegepast werden, op het oogenblik — zij het meestal ook zonder dat de maakster of maker zich bewust is van de beteekenis dezer motieven — nog steeds herhaald worden. Dat zij echter op een juiste wijze toepassing vinden en dus in harmonie zijn met de rest van het weefwerk, is niet steeds — ja zelfs bijna nooit — het geval. Bovendien is er een chronisch gebrek aan nieuwe motieven, die voortspruiten uit den geest van het bloed- en bodemverbonden Noordras-volk. Dit geldt niet slechts voor de weef-, maar evenzeer voor de andere ambachtskunsten. Dit gebrek op te heffen is voor hen, die leiding geven aan het hedendaagsche kultureele leven, een eisch van den tijd. Velen zijn van meening, dat het zich in deze jaren veel voordoende verschijnsel van het teruggrijpen op de oude zinnebeelden, genoemd vraagstuk niet dichter tot een oplossing brengt. De zinnebeelden toch kwamen duizenden jaren geleden in den geest van het Germaansche volk op en hebben er vele honderden jaren in voortgeleefd. Het is echter de vraag of zij ook voor den mensch van deze eeuw nog leven.

Het vinden van nieuwe motieven is dan ook de eerste taak van de Germaansche boerderij-scholen. Deze motieven zullen uit het hart, uit de vrije impuls van de leerlingen moeten komen. Een eerste eisch daarvoor is, dat deze leerlingen, zonder invloeden van buiten-af te ondergaan, in een volkomen gezond volksche omgeving kunnen arbeiden en dat zij, behalve door het volgen der lessen, ook door de beoefening van den boeren-arbeid, den boer en de boerengeest in al zijn diepte leeren doorgronden.

In de Scandinavische landen hebben dergelijke boerderijscholen reeds gunstige resultaten opgeleverd. De producten die uit deze landen kwamen, wijzen dit onomstootelijk aan.

De opleiding, welke deze scholen geven, is „totaal". De leerlingen richten zelf hun school in en vervaardigen ook de meeste benoodigdheden zelf. Het woord spinschool duidt er reeds op, dat de wol — afkomstig van de zelf verzorgde en geschoren schapen — zelf gesponnen wordt. Ook het verven wordt door de leerlingen verzorgd. Hiervoor worden, evenals dit in het verleden gebruikelijk was, plantaardige verfstoffen gebezigd, welke verkregen worden uit uien, mekrap, enz., die in den schooltuin groeien. Deze verfstoffen leveren de mooist denkbare kleuren op en verdienen zeker opnieuw in de belangstelling van de kunstwereld geplaatst te worden.

Naast deze leergang, welke beoogt leidsters te kweken, die naderhand leiding kunnen geven aan de huisnijverheid, wordt voor de gobelin-weverij, als zuivere kunstuiting van de vrouw, een aparte plaats ingeruimd.

Deze kunst heeft maar al te lang een kwijnend bestaan geleden. Het is zaak er nieuw bloed en nieuw leven in te brengen. Na den oorlog zal er bovendien een sterke vraag naar goede gobelins ontstaan, omdat deze wandbedekking vrijwel de eenige is, die in aanmerking komt om de groote wanden der regeerings- en partijgebouwen te sieren.

Zich hierop reeds nu voor te bereiden is een zaak van gewicht. In Nederland werken slechts een zeer gering aantal meisjes aan deze uiting van vrouwelijken kunstzin, die helaas te kostbaar is voor het groote publiek, doch in de gebouwen van den Staat een eere-plaats verdient.

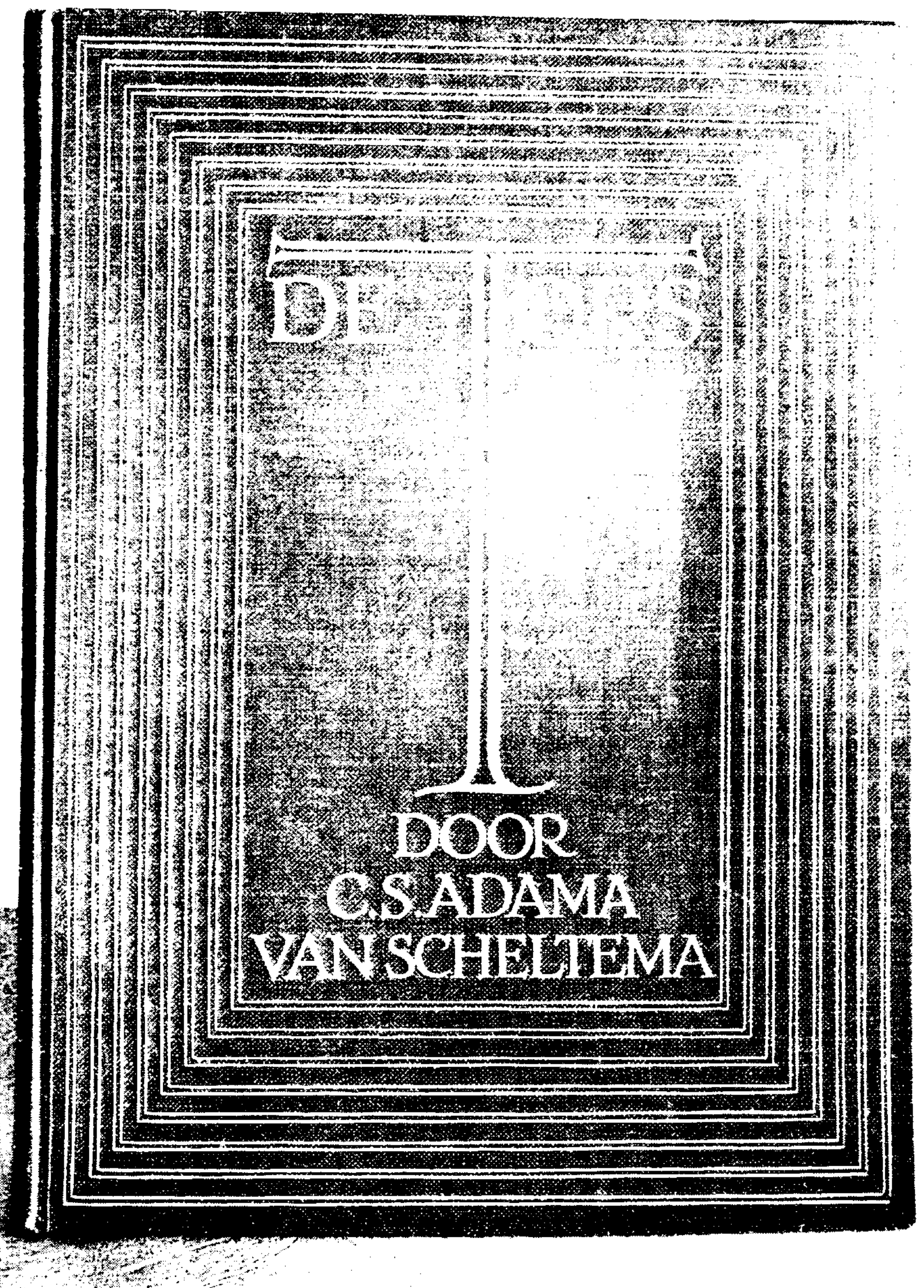
Het zal naar aanleiding van hetgeen hierboven gezegd wordt, geen verwondering wekken, dat ook in Nederland plannen rijpen om tot de oprichting van een Germaansche boerderij-kultuurschool over te gaan.

De heer J. F. Semey te Maartensdijk is hiermede druk bezig en vindt steun bij een bekend Duitsch architect, die hem stimuleert zijn ideeën vasten vorm te geven.

Binnen afzienbaren tijd— en wellicht nog tijdens den oorlog — zal de opening van de eerste in Nederland staande Germaansche boerderij-kultuurschool, welke door meisjes uit alle Germaansche landen bezocht zal kunnen worden, dan ook een feit zijn. Zij zal er ongetwijfeld toe kunnen bijdragen de huisnijverheid op een hooger artistiek plan te brengen. Want dit is haar taak en de resultaten, in de Scandinafische landen behaald, rechtvaardigen het vermoeden, dat zij hierin niet te kort zal schieten.

P. VAN SCHENDEL — LUITSPEELSTER. FOTO ARCHIEF

J. ROSIERSE — AARDAPPELEN SCHILLEN. FOTO DINGJAN



S. H. DE ROOS: BOEKBAND

HET LOF DER ZEE-VAERT

BLADZIJDE UIT VONDEL 'HET LOF DER ZEE-VAERT'
GEZET UIT DE ERASMUS MEDIAEVAL VAN S. H. DE ROOS

DR F. M. HUEBNER

KAARSLICHTSCHILDERS

Het is het kenmerk en de kracht van de Nederlandsche schilders, dat zij zich vaak op een bepaald onderwerp toeleggen en hierbij een leven lang volharden. Ze probeeren het dus niet hier en daar, niet den eenen keer met het portret, dan met het stilleven, niet nu met het historische schilderij en dan met het landschap. Het zoeken heeft hoogstens in de jeugd plaats, hierna als de schilder ontdekt heeft, waar zijn neiging en zijn sterkte liggen, gaat het in een rechte lijn verder, steeds op denzelfden weg, steeds strevend op dezen weg het volmaakte te bereiken.

Men heeft in Nederland met een kenmerkende specialiseering te doen. Deze kan zoover gaan, dat de schilders hun speciale interesse wijden aan een onderdeel van hun bepaalde onderwerp, b.v. de voorstelling van rivier- en zeelandschappen, zoodanig dat de betreffende schilder zijn leven lang alleen deze schildert, dus geen vastelands- en steedsche landschappen. Of in de soort der stillevens zien we kunstenaars, die uitsluitend gedekte tafels tot onderwerp nemen, waarbij het een verdere bijzonderheid is, dat hierop de versiering door tin- en zilverwerk, door glazen en geglazuurd aardewerk geschilderd wordt, nooit en te nimmer echter door bloemen. En onder de bloemenschilders weer zijn er enkelen, die alleen tulpen, narcissen, hyacinthen, kortom de bloemen van het voorjaar kunnen en willen schilderen en dit het geheele jaar door doen, terwijl zij afkeerig zijn van zomer- en herfstbloemen.

Een speciaal terrein van deze soort geven landschappen bij maanlicht en interieurs bij kaarslicht weer. Maneschijn en kaarslichteffecten kunnen ook wel op schilderijen voorkomen, waarvan de weergave niet om deze speciale voorstelling is gemaakt en waarop ze dan als iets alleenstaands, wat hier toevallig bij behoort, optreden. Zulke „arrangements" komen zelfs bij Rembrandt voor, zonder dat men zou kunnen zeggen, dat bij hem het maan- of kaarslicht bij een bepaald werk de hoofdzaak geweest zou zijn. Wil men in de licht-donker-schildersmanier van Rembrandt, in de weergave van den strijd tusschen licht en schaduw, zijn overwegende schilderachtige beteekenis zien, zoo moet men hem zeker als de eersten en grootsten vertegenwoordiger van deze soort betitelen.

In den tijd der romantiek met haar ver doorgevoerde onderverdeeling van het handwerk in portret-, historie-, dier-, stilleven-, en landschapschilders, kwam ook de tak van het maanlicht- en kaarsenschilderij meer in eere. Het motief beantwoordde zeer in het bijzonder aan den smaak van dezen tijd, in zooverre, dat het karakter van de menschen in den tijd der romantiek zich graag met de nacht en haar geheimen bezighield. De nacht zelf liet zich niet schilderen, ze was eenvoudig de absoluut kleurlooze zwartheid. Toch lieten haar verhullende sluiers zich wegtrekken, wanneer men in het donker de kleine straal van een kaars, van een windlicht of van een lantaren zond. Hierdoor werd tenminste in de naaste omgeving van de vlam de duisternis doorzichtig, zoodat men nu, afgeteekend tegen den lichtglans, zelfs de zwartheid schilderen kon.

Dit is de bedoeling van de kaarslichtschilders. Onder hen staan er twee op den voorgrond: Petrus van Schendel en Johannes Rosierse.

De eerstgenoemde is in 1806 in Terheyde bij Breda, de tweede in 1818 in Dordrecht geboren. Of ze elkaar gekend hebben en of de jongere bij den oudere in de leer geweest is, staat te bezien. De keuze van hun onderwerpen maakt hen tot verwanten, hun kunnen tot gelijkwaardigen.

Petrus van Schendel kon zich tijdens zijn leven op een ongemeen succes beroemen. Er was in de jaren der romantiek geen tentoonstelling van grooten stijl in Amsterdam, Antwerpen of Gent, waarop hij niet met zijn schilderijen vertegenwoordigd was. De verzamelaars in de beide Nederlanden, in Duitschland, in Engeland waren er trots op een werk van zijn hand hun eigendom te noemen. De vraag maakte een vergroote voortbrengst noodig, zoodat er van dezen meester nog heden een groot aantal schilderijen over zijn. Hij verkeerde in aangename levensomstandigheden, was meerdere keeren getrouwd, vader van een veelhoofdige nakomelingschap en schreef bovendien waterbouwkundige en machine-technische geschriften.

Met Johannes Rosierse is het anders gesteld. Van zijn leven en werken weet men zoo goed als niets. In de boeken van Immerzeel en Kramm wordt van hem zelfs geen gewag gemaakt. E. Bennezit wijdt twee regels aan hem. Hollandsche studies over hem zijn er niet. Van zijn aanwezigheid, zijn werken getuigen alleen zijn schilderijen. Het aantal hiervan schijnt niet groot te zijn, tenminste ze komen maar hoogst zelden op de markt. Men heeft dus blijkbaar met een langzaam werkenden kunstenaar te doen, dit in tegenstelling met van Schendel, wien de arbeid vlot van de hand ging.

Wat beide kunstenaars vereenigt is het volgende: het uitstralen van een kaars in den nacht, de plotselinge verlichting van een donker vertrek in het woonhuis of buiten in het vrije veld, kortom de ontmoeting van het licht met de duisternis wordt door hen niet als een ontmoeting van twee vijandelijke machten, niet als een streven naar de opperheerschappij van de een over de andere voorgesteld. In plaats van deze ontmoeting als een strijd aan

te geven, geven zij deze in het teeken der vriendschap, in het teeken der welwillendheid en van de saamhoorigheid weer. De kaars flakkert niet, ze brandt stil en gestadig. Zoo ziet men de beide machten van het licht en donker op hun schilderijen zacht en liefelijk in elkaar overgaan, men zou bijna van een vurig en teeder omarmen kunnen spreken.

Ook dit hebben ze gemeen, dat ze de lichtbron voor den beschouwer zichtbaar maken, d.w.z. dat ze de kaars of de lantaarn, waarvan de lichtstraal uitgaat, meeschilderen. Het is dus niet zooals bij Rembrandt, die voor het lichtpunt meestal een scherm schuift, zoodat dit den beschouwer verborgen blijft. En wanneer de inval van het licht bij Rembrandt meest naar een richting gaat, zoodat de uitstraling door een scherpen lichtstroom of lichtkegel geschilderd is, komt op de schilderijen van deze beide schilders der Romantiek de helderheid van de vlam, die naar alle kanten uitstraalt, voor. Het is diffuus licht, dat, als in fijne brandende stofjes, nog in den laatsten hoek der donkerheid dringt; in zijn zachten schemer lichten de dingen niet scherp op, ze naderen tegelijk schuw en argeloos het licht, zooals het wild de woudbron nadert.

Of het om voorwerpen gaat, om den rand van een eetgerei, om het bruin gepolijste hout van een muziekinstrument, om de schil van een ronde vrucht, of óf het licht op menschengezichten valt, op een ontblooten vrouwenarm, op een hand die guitaar speelt, of het over schoone kleedingstoffen heenspeelt, over mouw- of halskanten: steeds komt het licht als de vriend der dingen en deze laten zich graag de belichting welgevallen, want zij zullen op deze schilderijen niet aan de duisternis, die ze omhult en beschermt, onttrokken worden, ook de schaduw zal zijn plaats behouden, ook de aanduiding, het halfzekere zal meespreken.

Intusschen is het niet zoo, dat de beide schilders het enkel maar bij een aanduiding lieten. Wat ze voorstellen wilden, wordt zeer precies op het doek gebracht. Aan hun scherp speurdersoog ontgaat ook op den achtergrond van de voorstelling niets, wat hierbij behoort. Juist hier, waar bijna niets meer te zien is, waar de schakeeringen uit het diepste blauw, bruin en zwart gemengd zijn, waar dus het penseel van de werkelijke luministen wanhopig worden moest, wordt het groote optische en arbeidende kunnen van deze beiden bewezen.

Terwijl zij echter beide, licht en schaduw, niet met geweld op elkaar laten stuiten, maar ze vredig naar elkaar leiden, ja ze samen laten treffen, scheppen zij op hun schilderijen een stemming van vertrouwelijkheid, die den beschouwer graag in hun weldoenden toover trekt. Zonder naar literaire middelen te grijpen, brengen de schilders de bekoringen van het sprookje te voorschijn, van een fantastisch sprookje, waaraan we ons geheel en al overgeven.

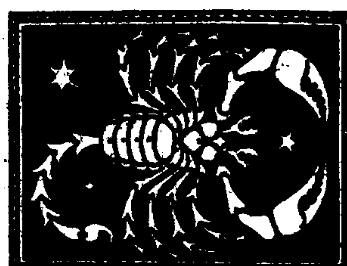
Van Schendel is van de twee misschien de sterkste. Hij schrikt er niet van terug, het kaarslicht op geplukt pluimvee of op de uitstalkast van een slagerij te laten vallen. Op de straattafreelen, die hij geschilderd heeft, ziet men uit de donkerte vaak een heel gewoel van menschen te voorschijn komen. Zij zijn als door een kundig regisseur tot een scherp geteekende personengroep geplaatst. Het over de gezichten, de armen, de handen van deze personen vallende licht wordt ook wel door een helder (vlam-) rood gekleurd en de glans van hun oogen, die in de vlammen kijken, heeft iets dringends en heftigs. Rosierse is inniger aangelegd. Beeldengroepen zijn van hem niet bekend. Het liefst schildert hij een enkelen persoon, hoogstens twee, zooals een moeder met haar kind of een pratend paar in de geheimen van het nachtelijk woonvertrek, waar niets in beweging is; alles ademt stilte en rust. De omtrekken van de voorwerpen zijn bij hem nog flauwer en het licht van de kaars of van de olielamp wordt door de duisternis in nog meer schakeeringen aangegeven. Hierdoor krijgt bij hem de tijd iets zeldzaams, het is alsof in de kamer iets vreemds aanwezig was, niets van bedriegelijken aard, maar toch de ademtocht van iemand, die niet meer van deze wereld is. De menschen hebben op deze manier iets droomends, hun gezichten kijken niet in de vlammen als lichtvangers, doch als in een zinnebeeld, dat in 't gemoed onzegbare voorstellingen oproept. De nacht wordt door hem niet als de pendant van den dag beleefd, hij ondervindt en schildert ze als dat wat den tijd voorafgaat, als het oorspronkelijke.

Het ware en overtuigende in de schilderijen van de beide kunstenaars ligt echter niet op de laatste plaats in het feit, dat ze ons niet geposeerde scènes, maar scènes van de werkelijkheid uit dezen tijd schilderden.

Toen zij werkten, waren kaarslicht, fakkels en lantaarn werkelijk nog de hulpmiddelen, waarvan de menschen zich bij nacht ter verlichting van straten en kamers bedienden. Gauw zou de ommekeer komen, die een andere belichting, n.l. gas, petroleum en electriciteit bracht en daarmee een toestand schiep, die de schilderijen op dezelfde romantieke manier geschilderd „unzeitgemäss" maakte.







S. H. DE ROOS: DIERENRIEMTEEKENS

G. T. A. en Residentietooneel op de balans

DOOR WOUTER WEERSMA

Het Gemeentelijk Theaterbedrijf te Amsterdam, afdeeling Tooneel, heeft gemeend den roep om „groot repertoire" te moeten bevredigen door Goldoni en Molière uit het stof te halen. Van eerstgenoemde kregen we „Het Koffiehuis", een onbeteekenend blijspelletje, dat hoogstens eenige antiquarische waarde bezit en een heel stuk minder is dan diens „Herbergierster", dat eenige jaren geleden op het repertoire stond bij een Nederlandsch gezelschap .En van Molière kon men blijkbaar niets beters vinden dan diens „George Dandin", een klucht van tweeslachtig karakter. Dit stuk eindigt als een treurspel en is overigens zoo zwak „tooneel", dat Molière's naam nooit had blijven leven, als hij niet betere dingen geschreven had. Weliswaar werd de opvoering van „George Dandin" gevolgd door „Les precieuses ridicules", welke satyre althans de hekel-talenten van den schrijver alle recht laat wedervaren, maar de uiterlijke handeling van deze klucht is zoo burlesk, dat de spelers zich gemakkelijk tot grove chargeering laten verleiden en dit was dan ook bij deze voorstelling het geval.

Wat moeten we van deze trieste opvoering eigenlijk nog zeggen? Er was een volkomen gemis aan stijlgevoel. Sommige spelers hadden zich in hun spel bij hun costuum aangepast, de meesten echter toonden een ontstellend manco op dit punt, waarmee de regie zich blijkbaar had kunnen vereenigen. In „Het Koffiehuis" was Louis de Bree eigenlijk de eenige, die den goeden toon en houding wist te treffen. Anton Roemer was een gemoedelijke waard, maar ik kon in hem moeilijk het proto-type van een 18de eeuwschen Italiaanschen koffiehuishouder ontdekken. Bij de jongeren ontbrak evenzeer de juiste stijl en zelfs Johan Schmitz toonde zich onwennig in zijn rol. De plotseling opdoemdende bal-masqué-gasten maakten het geheel tot een revue- of operettegeval. Enfin, zand er over maar, of om met Tollens te spreken: „Men reek'ne den uitslag niet, maar tell' het doel alleen". Laten we dan maar aannemen, dat het doel was eens iets anders te geven dan gewoon.

In „George Dandin" was Johan Elsensohn de sukkelaar, die tot driemaal toe de kous op den kop krijgt. Hij kan het tenslotte niet helpen, dat Molière hier onder de maat is gebleven, maar er was toch nog wel iets meer van te maken geweest, ook al moet ik eerlijkheidshalve toegeven, dat hij geen tegenspel kreeg. Van zijn schoonouders ging geen enkele autoriteit uit en dat deze George Dandin, die toch overdonderd moet worden door het aplomb van dit adellijk echtpaar, zoo maar zwicht voor den aandrang, maakte de heele opvoering tot een spanningloze en flauwe vertooning. Van eenige actie was geen sprake, het deed alles erg dillettantisch aan. Er was geen zwier, integendeel zelfs, het was allemaal erg houterig; er was geen hooghartigheid, geen afstand, het bleven slechts woorden uit een lesje. De schoonmoeder zegt op een gegeven moment, dat zij haar dochter met haar eigen handen zou wurgen. Mevrouw v. d. Poll-Haemakers legde daarbij den vollen klemtoon op „handen", alsof ooit iemand in de waan zou hebben verkeerd, dat zij het bijv. met haar voeten zou doen. Dit is een symptomatische fout, die bewijst, dat men niet den tekst beheerscht, maar zich laat drijven op goed geluk. De rol van het jonge vrouwtje, dat haar man te glad af is, bleef bij Elise Hoomans veel te vlak, er was geen spoor van geraffineerdheid, van bliksemsnelle beslotenheid of van tergende neerbuigendheid. Ook de overige rollen werden zeer zwak vertolkt en de regie gaf blijk van een fantasielooze oppervlakkigheid. En de „belachelijke hoofsche juffers" waren meer om te huilen dan om te lachen.

Steeds luider wordt de roep om groot tooneel; zoo langzamerhand zijn de meeste critici het wachten moe en hoe welwillend zij ook tegenover het G.T.A. staan over het algemeen, zij vragen nu toch van het eerste gezelschap des lands dat het eindelijk met een daad komt, het seizoen is haast voorbij. En dan niet in den trant van „God zegen' den greep", zooals met de „Noah" of met deze Goldoni en deze Molière's en zelfs met den „Gijsbrecht", maar welbewust, onder de bezielende leiding van een regisseur, die in zijn opgave kan gelooven; die met hart en ziel zich overgeeft aan het werk, dat hij tot leven moet brengen; die iets te zeggen heeft tot zijn publiek; die zijn „credo" geeft; die zijn roeping toont. Amusement is goed, zeker in oorlogstijd, maar we vragen toch ook naar de hoogere dingen des levens, naar eeuwigheidswegwijzers; naar voorstellingen waarvan we stil of opgetogen naar huis gaan. In de wereld-tooneelliteratuur zijn ze toch te vinden, de stukken, waaraan de menschheid zich in haar vertwijfeling heeft kunnen vastgrijpen, het brood voor de zielen. Het G.T.A. heeft ons tot nu toe in dit seizoen steenen voor brood gegeven. Maar voor groot repertoire zijn regisseurs van formaat noodig. Zijn die er niet? Wee dan over hen, die verzuimden ze te ontdekken en op te kweeken.

Het Residentie-Tooneel heeft, behalve een reprise van „Hamlet" dit seizoen ook nog niet zoo heel veel groots tot stand gebracht. Hebbel's, „Gyges en zijn ring", welke voorstelling ik door omstandigheden nog niet heb kunnen bijwonen, is een poging geweest in die richting. Maar met de opvoering van „Een Huwelijk onder Lodewijk XV", het bekende blijspel van Dumas (pere), heeft het opnieuw getoond spelers te bezitten en in Johan de Meester een regisseur, die in staat zijn iets goeds tot stand te brengen. Wij spreken van het Gemeentelijk Theaterbedrijf te Amsterdam nog altijd als van het „eerste gezelschap van ons land", maar eigenlijk heeft, wat de prestaties betreft, het Residentie-tooneel het verdrongen. Voor een deel is dat te danken aan de keuze van het repertoire, maar voor een groot deel ook aan de homogeniteit van de spelers. Zoo groot als de heterogeniteit is bij het G.T.A., zoo hecht is de kern van het Residentie-tooneel. De voorstellingen in Den Haag vormen een eenheid, die in Amsterdam zijn verbrokkeld. Na drie jaren heeft men in de hoofdstad des lands nog geen op elkaar ingespeelde combinatie kunnen formeeren. De spelers uit de oude school staan er in de voorstellingen naast de jongeren en beide categorieën vertoonen in hun spel het verschil in generatie. Alleen een straffe leiding zou in staat zijn geweest dit stijlverschil op te heffen.

Het werk van Dumas, althans het blijspel „Een Huwelijk onder Lodewijk XV" maakt een goede kans tot het „klassieke" repertoire te gaan behooren. Het is van a tot z „theater", door een prima vakman geschreven, die wist hoe hij zijn scène's moest voorbereiden en hoe hij zijn vijf bedrijven moest opbouwen. Er is een stijgende lijn van begin tot eind, er is een afsluiting der bedrijven, die volkomen natuurlijk en toch effectvol is en de ouderwetsche „terzijde's" nemen wij gaarne op den koop toe. Het is „comedie" in de goede, oude beteekenis van het woord. En het is meer dan louter amusement, meer dan alleen maar vuurwerk van flitsende dialogen, het is ook, zij het slechts in typeering, in schetsmatige aanduiding dus, een psychologische les.

En hoe wordt het gespeeld! Met een vaart, die verbluffend is; met een élan, waardoor de toeschouwer wordt aangestoken; met een beheersching van tekst en van dictie, die bewonderenswaardig is. Het is in één woord virtuoos, wat het Residentie-tooneel ons hier heeft laten zien en hooren. Ook het decor van Willem Deering en de schitterende costuums toonden tot in elk detail, met welke zorg er aan deze voorstelling is gewerkt. Men voelt, met hoeveel plezier de spelers zelf dit stuk ten tooneele brengen. In de eerste plaats Paul Steenbergen en Ank v.d. Moer in brillant gespeelde rollen. Maar ook Jan Retèl en Piet Bron droegen tot het succes bij, terwijl Mimi Boesnach haar bekoorlijke schalkschheid in het door haar vertolkte kameniertje behoorlijk wist uit te buiten. Bob van Leersum was een pracht-exemplaar van een valet, doch hij was de eenige, wiens tekst door een onvoldoende articulatie niet altijd duidelijk genoeg over het voetlicht kwam.

Het gebeurt helaas maar al te zelden, dat een tooneelvoorstelling zoo in alle opzichten bevredigt en al maakt één zwaluw nog geen zomer, het geeft den burger toch weer moed. Zoolang er nog zulke voorstellingen kunnen worden gegeven, zoolang staat het met het Nederlandsche tooneel niet hopeloos. Het mag dan een crisisverschijnsel zijn, dat men naar Dumas heeft teruggegrepen, wij kunnen echter het Residentie-tooneel hiervoor niet anders dan dankbaar zijn. Ook het teruggrijpen van het G.T.A. op Goldoni en Molière is in zekeren zin een crisisverschijnsel, maar er is toch een groot verschil in resultaat.

NAAR AANLEIDING VAN SIBELIUS' VIJFDE SYMPHONIE

UITGEVOERD DOOR PAUL VAN KEMPEN MET HET RESIDENTIEORKEST

DOOR JKVR. H. VAN LENNEP

Het is hem in Nederland niet voor den wind gegaan, Sibelius, ofschoon hij onder de levende toondichters, met Strauss, Pfitzner en Mascagni, tot de oudste en grootste behoort. In het kleine land, waar men zich inzake muzikale waardeering zoo gaarne laat voorstaan op onderscheiding en een zekere mate van schrandere vooruitstrevendheid, heeft men met zijn werken geen weg geweten. De concertinstellingen voeren aan, dat ze er bij het publiek niet in willen en het publiek: „Sibelius is te Finsch, lees er de critiek maar op na." Nu, zij kan het weten. Niettemin toonen die onderscheiden uitspraken de algemeene verlegenheid.

In 1936 heeft Hugo van Dalen als eerste in een paar Haagsche dagbladen over Sibelius en zijn oeuvre geestdriftig bericht. Zijn uitnemend gedocumenteerde bijdragen verschenen in Het Vaderland (Sept.), De Residentiebode (3 en 8 Sept.) en De Haagsche Courant (25 Aug.). Sinds een paar jaar heeft bovendien de Omroep verschillende werken van Sibelius regelmatig op zijn programma's gebracht. En daarmee is er beweging ontstaan in het probleem. Naast Brucknerianen, die op zijn best een eerbiedig maar afwijzend standpunt innemen, zijn er verwoede Sibelianen, die zich afvragen hoe het mogelijk is, dat men aan Bruckner's symphonieën zijn hart verliest. Een dergelijk sectarisme nu, doet zonder uitzondering zich voor in alle muziekcentra waar Sibelius is doorgedrongen. Het is de oude tegenstelling Verdi—Wagner, die deze nieuwe partijdigheid daarom weerspiegelt, omdat ook zij in diepsten aanleg op tweeërlei streven ziet: het apollinische en het dionysische. Zoo noemde Nietsche het.

Hugo van Dalen en de Omroep waren het dus, die getracht hebben een klaarder inzicht te wekken omtrent de waarde van Sibelius' composities. De uitkomst hunner voorlichting is onlangs in 't openbaar gebleken. Drie jaar geleden heeft Schneevoigt Sibelius' vijfde uitgevoerd op een zomerconcert in Scheveningen en het publiek luisterde alsof het een regenbui zat af te wachten. Verleden maand bracht Paul van Kempen het werk eveneens met het Residentie-Orkest en het effect was dat van een vonk in het kruitvat. Den daarop volgenden avond kon zich een groep verbeten anti-Sibelianen te goed doen aan een bespreking in het Algemeen Handelsblad. Met den ouden bok, dien er zijn Haagsche scherpschutter heeft geveld, is een overvloedige maar taaie maaltijd gedaan. Zoo'n ouderwetsch banket van zie-je-nou-wel.

Proost!

Johan Julius Christiaan Sibelius werd in '65 geboren. Zijn vader, een bekend arts, kwam uit een oud geslacht voort van kleine Finsche grondbezitters. Zijn moeder was van Zweedsche afkomst en Zweedsch was de omgangstaal in het ouderlijk huis. In de tweede helft der negentiende eeuw trouwens werd door Finsche intellectueelen uitsluitend Zweedsch gesproken. Dichters als Runeberg, Tavaststjerna, Topelius, Rydberg, zij allen drukten zich in het Zweedsch uit.

Van vaders- zoowel als moederszijde stamt Sibelius uit een buitengemeen muzikale familie. Als kind van tien schreef hij zijn eerste compositie, al was hij, volgens eigen zeggen en dat van anderen, heelemaal geen wonderkind. Op zijn vijftiende jaar was Jean een goed violist. Met zijn broer, die cel speelde en zijn zuster als pianiste vormde hij een trio. Het dagelijksch musiceeren is van grooten invloed geweest op Sibelius' compositorische gave. Al zijn kinderwerken — het waren er vele — heeft hij voor huislijk gebruik geschreven. In '81 was hem Marx' compositieleer in handen gevallen. Met het inzicht dat hij daaruit opdeed in de structuur der meesterwerken verwierf hij zich een zoo volledige kennis van den muzikalen vorm, dat hij in dit opzicht niets meer had te leeren, toen hij vijf jaar later zijn studie in de rechten opgaf en leerling werd aan de muziekacademie te Helsinki. Na afloop van zijn conservatoriumjaren zette hij te Berlijn en Weenen zijn studies voort als leerling van Albert Becker den contrapuntist en den bekwamen orkestrator Robert Fuchs. Goldmark was zoo nu en dan zijn raadgever, maar de secure Fuchs en Becker hebben hem zijn grondige bedrevenheid in het componistenhandwerk bijgebracht. „Lieber langweilig, aber im Stil" placht Becker te zeggen.

Bij zijn terugkeer in Finland werd Sibelius aan de muziekacademie te Helsinki benoemd tot leeraar in theorie en vioolspel. In '96 werd zijn eerste en eenige opera vertoond, een éénacter: *De Jonkvrouw in den Toren*. Dusdanig was daarmee zijn roem gegroeid, dat hem het jaar daarop een staatspensioen levenslang werd toegekend, opdat zijn krachten voortaan alleen aan zijn creatieve carrière zouden ten goede komen. Van den buitenkant bezien is zijn bestaan sindsdien al even rimpelloos verstreken als dat van Bizet. De belangrijkste gebeurtenissen bestonden in het dirigeeren van zijn werken in de groote Europeesche steden en een bezoek aan Amerika, waar hij in 1914 voor korten tijd leeraar was aan het conservatorium New England te Boston.

Sibelius' beteekenis als nationaal toondichter openbaart zich voornamelijk in de muziek, die op het Finsche heldendicht de Kalevala berust. Tot deze categorie behooren o.m. *De Oorsprong van het Vuur* voor mannenkoor en orkest, de vier Lemminkäinen-legenden, waaronder *De Zwaan van Tuonela*, de orkestfantasie *Pohjola's Dochter* en *Kullervo*. De toonzetting van laatstgenoemde mythe had hij op zijn een en twintigste jaar voltooid. Het is een symphonie in vijf deelen voor groot orkest, koor en solisten, een door en door revolutionnair werk, dat in een strikt-eigen muzikale spraak een somberschoone, prehistorische wereld oproept met haar woeste mystiek, uitdagend heldendom en noodlotstragiek. Zóó intens Finsch is Kullervo, dat men de eerste jaren meende dat Sibelius er motieven uit den runenzang had aangewend. Maar eerst na Kullervo bezocht hij Karelië, waar hij voor het eerst Kalevala-zangers hoorde. Evenmin als Janácek of de Falla, heeft Sibelius bestaande volkswijzen in zijn werk opgenomen, maar zijn melodiek — zoo wordt beweerd, — is in die muziek, hem door de Finsche sagen ingegeven, met den taalklankenval als het ware vereenzelvigd. Een even diep nationaal karakter, maar vager wat den dichterlijken grondslag aangaat, dragen orkestwerken als *Finlandia* en de *Karelia-suite*, — *Lentelied*, dat het plotseling uitbreken van den kortstondigen noorderzomer bezingt — *De Gevangen Koningin*, een toonstuk dat op Finland's toenmalige afhankelijkheid doelt en zijn hunkering naar vrijheid — *En Saga*, een romantisch ridderverhaal van groote orkestrale pracht.

Sibelius' tooneelmuziek openbaart zijn opmerkelijke veelzijdigheid. Zoo treft hij wonderwel de middeleeuwsche sfeer in *Pélleas et Mélisande*, het spookachtige in Strindberg's *Zwanewit*, het Oostersche in Procopé's *Belsazar's Feest*. Van zijn voorliefde voor Grieksche in onderwerpen af en toe getuigen het symphonisch toonstuk *Het Lied der Atheners* en de dans-intermezzi *De Dryade* en *Pan en Echo*.

Naar vorm en inhoud zijn de symphonieën volstrekt persoonlijke scheppingen, vrij van eenig esthetisch vooroordeel. Sibelius bezigt er den symphonischen vorm enkel voor zoover die tot de samenvatting van zijn klankbeelden dienen kan. Ook het vioolconcert, dat Kulenkampff hier verleden jaar zoo meesterlijk onder Jochum speelde, kan gerangschikt worden tot de symphonieën, waarmee het op de eerste plaats den vrijen vorm gemeen heeft. De buitengemeen moeilijke solo-partij biedt weinig gelegenheid tot virtuoos vertoon, maar loopt als een gouden draad door het symphonisch weefsel.

Sibelius' werk draagt den stempel van zijn nationaliteit even nadrukkelijk als dit het geval is met de muziek van Janácek en de Falla. Maar bewegen zich de Falla's fascineerende toongestalten uitsluitend in de sfeer van het plaatselijk Spaansche, rijziger, en breeder ontwikkelde zich het oeuvre van Janácek en Sibelius. Onafscheidelijk verbonden aan hun innerlijke levenservaring heeft het scheppingsvermogen dezer twee die zelfverwerkelijking ondergaan, die hun nationaal kunstenaarschap beurde wijd uit boven het plan der verschijningen van louter localen aard. Met behoud van hun rasbewustzijn groeiden zij uit tot universeele toondichters, zuiver en alleen zingende van uit het menschenhart, dat tijdeloos en allen gemeenzaam is. Daardoor komt het, dat hun muziek modern noch archaïsch zich voordoet en dat de wezenstoon daarvan zoo verrassend afwijkt van het eender te hooren zielsbericht dat opklinkt uit de zelfbespiegelingen hunner twintigd'eeuwsche tijdgenooten.

Merkwaardig is in al Sibelius' composities de blijvende gelijkheid van een diep-eigen uitingstrant, die van meet af aan zich openbaarde. Het onvoldragene en de afhankelijkheid van voorbeelden zijn zelfs in de vroege werken nergens aan te wijzen. En Saga klinkt niet minder volwassen en belegen dan de drie laatste symphonieën en zijn jongste liederen — Sibelius schreef er een kleine honderd van Schubertachtige verscheidenheid — ze zijn niet beter dan de allereerste of wezenlijk daarvan verschillend. Natuurlijk heeft ook hij terdege zich verrijkt met de vondsten op het stuk van harmonie en instrumentatie, die den wonderbaren bloei uitmaken van het gezegend tijdvak, dat ruw gerekend de jaren omvat tusschen 1880 en den vorigen wereldoorlog. Ook hier valt een overeenkomst met de Falla en Janácek in het oog. Wat op het gebied van orkestratie alle drie verworven hebben uit de schatkamers van Rimsky-Korsakof en de Fransche school was precies het deel, dat legitiem hun eigen muzikale persoonlijkheid toekwam en haar natuurlijke verruiming ten gevolge had.

Sibelius' inspiratie bespeelt een toongebied van zeldzamen rijkdom en verscheidenheid. Zijn lyriek in de zesde symphonie en fantasie in Kullervo, de dramatische spankracht in zijn tooneelmuziek tot Shakespeare's Tempest vereenigen zich in de laatste phase van zijn voortbrenging tot een grootsche samentrekking van het geheele oeuvre. De lust aan helderte, kracht en ongerepten vorm, deze zijn al-doordringende levensverheuging, die reeds in de tweede symphonie is waar te nemen en de derde in haar geheel beheerscht, maar tijdelijk gaat kwijnen gedurende enkele jaren van twijfelend peinzen en meedogenlooze zelfbespieding, waarvan de suite voor strijkkwartet *Voces intimae* en de vierde symphonie zoo indrukwekkend spreken — opnieuw verrijst zij triomfantelijk in de vijfde. Ook in de zesde en zevende, zijn laatste symphonieën, spreidt deze lichtvereering haar gulden glorie. Het romantische en naturalistische gaan van af de vijfde hand in hand, geleid door die klaarheid, tucht en levenshouding, die tezamen hem gegeven hebben wat men noemt klassieken stijl.

Het is van uit die innerlijke levenspracht, dit afgerond volkomen zijn, dat Sibelius zichzelf en zijn tijd beoordeelt. *Wanneer men zoo lang geleefd heeft als ik* — deelt hij zijn biograaf, Karl Ekman mee — *en de eene tijdstrooming na de andere ziet opkomen, groeien en ondergaan dan voelt men zich geneigd niet zoo'n onwrikbaar standpunt meer in te nemen. Vergissingen zijn er voor om den horizon te verbreeden en wat de atonale musiek aangaat, ook die heeft wat goeds achtergelaten, in technisch opzicht althans. In dit verband* — net als Hindemith ziet ook Sibelius „atonaliteit" als een koortsproces ontstaan uit onverteerde Tristanchromatiek — *moet ik bekennen, dat als ik weer jong was, maar toegerust met de ondervinding die mij het leven heeft gegeven, ik heel wat waardeerender tegenover Wagner zou staan, dan ik destijds deed. Die besliste tegenkanting in mijn jeugdjaren ten aanzien van Wagner werd mij geloof ik ingegeven door de vrees, dat ik onder een invloed zou komen te staan, waardoor ik zoo veel van mijn vrienden beheerscht zag, oude zoowel als jonge. En toch stel ik Verdi hooger dan Wagner. De opera is per slot van rekening een conventioneele kunstvorm en dient als zoodanig beoefend te worden.*

Sibelius' onberedeneerde weerzin tegen Wagner, van wiens werken hij weinig afwist in zijn jonge jaren, berustte op een heftig vooroordeel. Niettemin, zooals dat achteraf wel meer blijkt, lagen van zijn bot verzet de wortels in onbewuste wijsheid verborgen. Een wijsheid grooter en ouder dan zijn jongelingshart. Sibelius volgde den blinden drang van zijn krachtig, kerngezond instinct, dat hem een spijs opzij deed schuiven, waaraan de meeste van zijn tijdgenooten zich hadden overeten. Voor zijn muzikaal gestel was daarin het rechte voedsel stellig niet te vinden. Evenmin als voor Brahms.

Wat nu de vijfde symphonie aangaat, die er zoo plotseling en beslissend het hart van de toehoorders won, men moet zich die voorstellen als een symphonisch fresco. Het eerste deel is in vier tafereelen opgebouwd. Drie thema's zijn daarvan de hoofdpersonen:

I. *molto moderato*

II. *sempre dolce*

III. *molto moderato* — *poco f* — *p cresc. molto*

Ze verschijnen achter elkaar en door bepaalde toonfiguren verbonden. Deze schakel-thema's worden verder uitgesponnen en gevarieerd, telkens wanneer ze den overgang vormen naar een volgend tafereel. Onder elke scène is de hergroepeering te verstaan van de hoofdthema's. Deze veranderen weinig van gestalte en zijn meestal direct te herkennen, maar gedragen zich volstrekt niet als leidmotiefen of „idées fixes". Men zou ze kunnen beschouwen als afbeeldingen van de zelfde personen in verschillende handelingen. De overgang naar het slottafereel behelst een eigen thema. Door een solo-trompet wordt het binnen geleid:

Allegro — *mp marcatissimo*

Aan het eind van zijn boeiende, af en toe polyphoon verloopende ontwikkeling duikt plotseling het derde hoofdthema op. Een twee maal herhaalde, parmantig fiere phrase van de trompetten boven een zeer snel strijkers-ostinato leidt naar den terugkeer van het eerste hoofdthema, dat meteen de afsluiting vormt.

Het tweede deel bestaat uit een melodie met een zevental in elkaar vloeiende variaties. Het thema, simpel als een volkslied, zet in als een beurtgezang tusschen het pizzicato van verschillende strijkersgroepen en licht gestooten fluit-soli.

Andante mosso, quasi allegretto — *p marc.* — *p marc.*

Na een uitgebreide expositie verschijnt het in eerste wijziging aldus versierd:

mp

Boven de gestreken variatie wordt dan „pizzicato" weer de melodie hervat in haar oorspronkelijke gedaante. Het zijn alle doodgewone veranderingen, ook van harmonie, toonaard en rhythme, waarbij het schema van de eerste variatie een paar maal terugkeert in gewijzigde opmaak en instrumentatie. Maar wat een prachtig lied is er door ontstaan en hoe sterk en wondernieuw in zijn rijken eenvoud.

De finale — het is een driedeelige symphonie — begint met een strijkerspassage, waarvan de melodie door de alten wordt gedragen en de gedeelde tweede violen de begeleidende accoorden spelen:

Allegro molto — *mf con grazia*

Breed uitgestald en aanzwellend in orkestratie, het strakke rhythme staag handhavend, voert zij regelrecht naar het tweede thema, dat, aangeheven door de hoorns, de volgende twaalf maten vier keer achtereen laat hooren:

poco f e deciso

In den loop van de vijfde ronde moduleert het naar C, waar het zijn koers hervat om ten slotte weer tot Es terug te keeren. Een slepende cantilene, gezongen door de cellen met verdubbeling van houtblazers doordringt dat grootschrijdende hoorn-thema. Het lijkt een fragment uit een antieke hymne:

f

Het alterneeren dezer twee gegevens vormt den inhoud van dit laatste deel, dat besluit met een uitweidenden herhaling in de trompetten van het tweede thema zonder tegenmelodie.

Onder de geniale leiding van van Kempen is met het volledig zich gevend orkest een ontzagwekkende verklanking van het grootsche werk tot stand gekomen. Van den zomer brengt hij het opnieuw, tezamen met En Saga en het Vioolconcert.

BOEKBESPREKING

Drs J. W. van Cittert: *Geschiedenis van Drama en Theater in Europa* (*uitg. „Opbouw", Amsterdam*).

Als no.'s 6 en 7 van de Theater-reeks verscheen een naslagwerk, samengesteld door Drs J. W. van Cittert.

De schrijver legt er in zijn voorwoord den nadruk op, dat deze uitgave slechts een beknopt overzicht wil geven van de ontwikkelingsgeschiedenis van drama en theater in Europa. Als zoodanig kan men het accepteeren, hoewel men zich afvraagt, of het geen aanbeveling had verdiend met een dergelijke uitgave te wachten tot na den oorlog. Allicht zou dan de schrijver meer tijd hebben gehad om zijn stof breeder en vooral dieper te behandelen. Hoe verder men komt in dit werk van Drs van Cittert, hoe meer men den „tijdnood" ervaart, waaronder deze uitgave geleden moet hebben, zoodat zelfs van de generatie sinds ongeveer 1900 — hij verzamelt deze onder den naam „naturalisme en impressionisme" — niet veel meer dan alleen een aantal namen en enkele titels van stukken genoemd worden.

Over een aantal slordigheden in deze uitgave, vermoedelijk ook een gevolg van den tijdnood, is reeds elders het noodige gezegd. Daar de schrijver in zijn voorwoord mededeelt, deze „beknopte geschiedenis" bij een herdruk tot een veel omvangrijker werk te zullen doen uitgroeien, meen ik mij in deze bespreking te kunnen beperken tot den welgemeenden raad, dan geen enkele haast te betrachten, want bij een dergelijke veelomvattende taak is haastige spoed zeker niet goed.

W. J. Wiers

René de Clercq: *De Noodhoorn* (*uitg. NENASU, Utrecht*).

Dit is van De Clercq's „Noodhoorn" de zesde druk, en hoewel het over het algemeen geen gewoonte is om aan herdrukken een min of meer uitvoerige bespreking te wijden, valt het alleszins te begrijpen, dat de redactie van De Schouw in dit geval van de gewoonte af wenscht te wijken.

Het is alweer een kleine dertig jaar geleden dat de meeste dezer verzen geschreven werden, en dat Vlaanderen spontaan deze strijdliederen tot zijn strijdliederen maakte. Dat dit mogelijk was, en dat het gebeurde is belangrijk, ook voor de beoordeeling van De Clercq's poëzie, want het bewijst dat hij een volksdichter in den waren zin des woords was, een man die vertolkte wat niet alleen in zijn eigen hart, doch in het hart van gansch zijn volk leefde en om een stem riep. En dus valt het niet te verwonderen, dat de verzen van De Clercq ons nog immer aandoen alsof zij vandaag werden geschreven, ondanks het feit, dat er groote verschillen bestaan tusschen den tijd van heden en de periode waarin zij geboren werden, te meer waar zij volkomen vrij zijn van alle programmatische dogmatiek, een element dat de poëzie van zijn hedendaagsche epigonen hier te lande zoo dikwijls ongenietbaar en tot het tegenovergestelde van poëzie maakt.

De liederen van De Clercq blaken van een strijdlustig vuur, zij léven, dat is hun meest op den voorgrond tredende eigenschap. Daarom zou het wellicht niet billijk zijn hen te meten met denzelfden literairen maatstaf, waarmede wij de individualistische poëzie zijner tijdgenooten plachten en plegen te meten, want hun vuur verschroeide hier en daar het rhythme en het metrum, en deed het rijm soms onopzettelijk geweld aan. Maar desondanks zijn de meesten van zijn tijdgenooten, die zulk een „knap" vers schreven, vergeten, en worden zij niet meer of maar ternauwernood gelezen, en De Clercq lezen wij nog altijd; wat is van meer belang? Bovendien bevat De Noodhoorn verzen, zuiver lyrische ontboezemingen, die geen enkel politiek element bevatten, maar die een zeer duidelijke taal spreken ten aanzien van De Clercq's dichterlijk vermogen.

Jan van Rheenen

Johannes Gillhoff: *Jürnjakob Swehn in Amerika*. *Vertaald* door Frits Sampimon (*uitg. Uitgeversbedrijf De Pauw, 's Gravenhage*).

Dit boek behelst de geschiedenis van den daglooner Jürnjakob Swehn uit Mecklenburg, die in 1868 op een wrak zeilschip naar Amerika voer. Hij had geen cent in zijn zak en stak voordien zijn neus nooit buiten zijn geboortedorp. Maar zijn ijver en volharding deden hem in Amerika slagen; zooals de uitgever in zijn voorwoord zoo statig zegt: een gelukkig gezin, rijkdom en aanzien vielen hem ten deel, de velden van zijn farm strekten zich rondom zijn statig huis ver uit.

Des winters, wanneer er op de farm weinig te doen was, en Swehn dus veel vrijen tijd had, schreef hij zijn ouden onderwijzer uitvoerig over zijn belevenissen, zijn doen en zijn laten. Uit deze brieven stelde des onderwijzers zoon, Johannes Gillhoff, het hier besproken boek samen. Eigenlijk schreef Swehn het dus.

Ongetwijfeld is het niet oninteressant te lezen hoe in dien tijd, nu driekwart eeuw geleden, de emigratie in zijn werk ging, en hoe de emigranten er ondanks tallooze moeilijkheden in slaagden een behoorlijk bestaan te verwerven en een bedrijf op te bouwen. En ongetwijfeld is de beschrijving van dit alles doorspekt met een flinke dosis boerenwijsheid en boerenhumor. Maar desondanks vragen wij ons af of dit boek nu zoo belangrijk is, dat het in dezen tijd van papiergebrek en -beperking allerwegen beslist vertaald moest worden. Er liggen ons inziens nog belangrijker werken te wachten!

De vertaling van F. Sampimon is maar matig. Op tallooze plaatsen treft men weer Duitsche zinsconstructies en zinswendingen aan. Goed vertalen wil niet zeggen: voor ieder woord het Nederlandsch aequivalent neerschrijven, goed vertalen wil zeggen: den inhoud van een boek bladzijde voor bladzijde en zin voor zin in gelijkwaardig Nederlandsch overbrengen. Er heeft destijds zoo'n aardig artikeltje over in het Nieuwsblad voor den Boekhandel gestaan!

Jan van Rheenen

C. Pama: *Heraldiek en Ex-Libris* (*uitg. N.V. Uitgevers Mij A. Rutgers, Naarden*).

De kunst van het ex-libris is een even fijne als leerzame kunst. In 't bijzonder geldt dit voor het heraldieke ex-libris. Het goede heraldieke boekmerk moet met gevoel voor lijn en compositie en met grondige kennis der wapenkunde gemaakt zijn.

In een overzichtelijk boekwerkje van vijftig pagina's geeft C. Pama een aantal interessante grepen uit de levensgeschiedenis van het heraldieke ex-libris. Zoowel aan het vlot en onderhoudend geschreven betoog, als aan de talrijke afbeeldingen bemerkt men dat deze pittige kleinkunst een veelbewogen leven achter den rug heeft, waarin opkomst, bloei en verval elkander afwisselen. Dit geeft den schrijver meermalen aanleiding tot critische vergelijkingen en opmerkingen, waarmede de aandachtige lezer zijn voordeel kan doen.

Zoo vernemen wij, dat de gedachte om in of op boeken een eigendomsmerk aan te brengen, uiteraard zoo oud is als de boekdrukkunst zelf en dat zulke eigendomsmerken reeds vroeg in de middeleeuwen voorkomen. Op de oudste heraldieke boekmerken vindt men uiterst zelden den naam van den eigenaar, omdat men de weergave van het wapen als naam in beeld beschouwde en het niet noodig achtte in letters nog eens hetzelfde te vertellen.

Als merkwaardig jaartal in de historie van het heraldieke boekmerk wordt 1830 vermeld, omdat men dit tijdstip ongeveer als scheiding tusschen het oude en nieuwe heraldieke ex-libris kan aannemen.

Typisch is ook, dat vóór de achttiende eeuw verreweg het grootste deel der ex-libris heraldiek was, terwijl in onzen tijd het aantal ex-libris zonder wapen dat der heraldieke boekmerken ruimschoots overtreft.

Zoo zouden we nog tal van wetenswaardigheden uit het amusante boekwerkje kunnen opdiepen.

Op een der laatste pagina's ziet men, dat ook de humor bij tijd en wijle niet op het heraldieke boekmerk behoeft te ontbreken. „Als een haes terugh aen z'n baes", zoo luidt de geestige spreuk, waarmede de leengierige lezer tijdig aan zijn verplichting herinnerd wordt.

Jan D. Voskuil

Hermann Löns: *Mummelman. Vertaald door* C. v. d. Tonge-Koster (*uitg. Westland, Amsterdam*).

Mummelman is de ervaren haas, die in een heete jachtpartij de jagers van de wijs weet te brengen en zoo velen van zijn stam het leven redt, waarvoor hij dan ook op langoormanier als een held geëerd wordt. Dit is het eerste van een reeks dierenverhalen, die in dit boekje door Hermann Löns, den bekenden Duitschen schrijver over dieren, die in 1918 bij de Marne sneuvelde, zijn bijeengebracht. Kraaien, egels, vossen, een schoothondje zoowel als een everzwijn, van hen allen heeft Löns het gemoed gepeild of de heldendaden waargenomen, en geen van hen is zoo onbelangrijk, dat wij er ons niet mee bezig zouden houden. Een lichte ironie, waarmee wij tweevoeters ons voordeel kunnen doen, ontbreekt ook in dit boekje niet. De stijl is geestig, door den verteltrant zonder veel literaire pretenties, maar zeer goed; de vertaling, op enkele kleinigheden na, zuiver.

Miep van der Heyden

Heinrich Triepel: *Die Hegemonie. Ein buch von führenden Staaten (uitg. W. Kohlhammer Verlag, Stuttgart).*

Dat de verschillende staten van den Noord-Duitschen Bond en van het Duitsche Rijk niet een ongestructureerde samenvoeging vormden van in eigen kring souvereine staten, die in het groote geheel slechts zooveel inbrachten, als zij er zelf op hun beurt weer uit ontvingen, maar dat er in dit grootere geheel in zekeren zin een organische geleding en een hiërarchische verhouding te bespeuren viel, vond zijn oorzaak in de hegemoniale positie van den Pruisischen Staat in het groote Rijksverband.

Blijkt uit dit feit reeds, dat het begrip der hegemonie een centrale plaats in de geschiedenis van de Duitsche staten en het Duitsche Rijk inneemt, eens te meer wordt dit duidelijk, wanneer men bedenkt, dat verschillende eeuwen lang deze geschiedenis zoo al niet volledig beheerscht, dan toch voor een goed deel mede bepaald werd door den strijd der verschillende machten van het Duitsche Rijk om zich de hegemoniale plaats te veroveren.

In zijn hierbovengenoemde studie onderwerpt Heinrich Triepel dit voor de geschiedenis, het staatsrecht, de rechtsphilosophie en de sociologie zoo belangrijke begrip der hegemonie aan een nader onderzoek. Uit den ondertitel van zijn werk, „Ein Buch von führenden Staaten", blijkt reeds in welke richting hij de oplossing van het probleem der hegemonie zoekt. Aansluitend bij de etymologische beteekenis, beklemtoont hij in dit begrip vooral de Führung, het leiderschap, en stelt hij dit leiderschap, dat eenerzijds op natuurlijk-organische verhoudingen, anderzijds op zedelijk-politieke verantwoordelijkheid berust, tegenover de, op toevallig-feitelijke en brute machtsverhoudingen gebaseerde heerschappij.

De waarden van een dergelijke, meer theoretische analyse demonstreert Triepel in dat deel van zijn werk, dat de hegemonie in den loop der geschiedenis behandelt en waarin de verhoudingen in de oud-joodsche wereld, het antieke Griekenland, het Romeinsche Rijk, het voor-middeleeuwsche en middeleeuwsche Duitsche Rijk, de Republiek der Vereenigde Nederlanden, den Noord-Duitschen bond en het Rijk van Bismarck, worden besproken. Uit deze geschiedkundige beschouwingen blijkt wel, dat een juist inzicht in het wezen der hegemonie onontbeerlijk is voor een goed begrip van de politiek-historische situaties, zooals die zich in den loop der tijden aan de menschheid hebben voorgedaan.

A. B. Roels

Westland. Blätter für Landschaft, Geschichte und Kultur an Rhein, Mosel, Maas und Schelde. Uitgegeven door den Rijkscommissaris voor de bezette Nederlandsche gebieden, Rijksminister Dr Seyss-Inquart, *2de aflevering* 1943 *(uitg. Volk und Reich Verlag, Amsterdam).*

Prof. Dr Franz Petri houdt zich in zijn artikel, getiteld „Die geschichtliche Stellung der germanisch-romanischen Grenzlande im Westen", bezig met de taalkundige en rassische grenzen tusschen Germaansche en Romaansche gebieden. Hij wijst erop, dat de politiek-kultureele ordening, die het nieuwere Frankrijk aan de Germaansch-Romaansche grensgebieden wilde opleggen, een anti-Germaansch en anti-volksch karakter vertoont en dat in het Fransche rijk met zijn kultureele centralisatie de volksch-kultureele ontplooiing allerminst gewaarborgd was. Aan de ordening echter, die het Duitsche Rijk in het verleden verwerkelijkte en in de toekomst wederom vestigen zal, is kultureele decentralisatie en handhaving en verdieping van kultureelen eigenaard inhaerent. Bovendien „dürfen alle, die im Grenzland bereits heute für sie (= de Germaansch-Europeesche ordening) eintreten, es in der Ueberzeugung tun, sich dabei mit der Geschichte ihrer Länder im Einklang zu befinden. Denn in ihr steht neben dem Willen zum Eignen bald offen, bald verdeckter immer wieder auch die Bereitschaft zur Teilnahme an einer übergreifenden Ordnung, wie sie das alte Reich verkörperte". De politiek-kultureele geïsoleerdheid der Germaansch-Romaansche randgebieden is dus slechts een tusschen-phase, die wordt voorafgegaan door een enge verbinding en verwantschap met het Rijk en die ook door deze zal worden gevolgd.

In verschillende andere artikelen, in deze aflevering van „Westland" opgenomen, vinden wij eenzelfde leidende gedachte. Zoo b.v. in de bijdragen van Dr Wilhelm Lotz, „Die Baukunst im Westraum", waarin er op wordt gewezen, dat min of meer willekeurige staats- en taalgrenzen niet mogen misleiden omtrent de kultureele eenheid der door deze grenzen uiteengehouden gebieden en volkeren. Dezelfde opvatting spreekt uit de artikelen „Metz, Randstadt des Reiches" van Prof. Dr Boehm, „Strassburgs neue Bestimmung" van Dr Robert Ernst en „Die Reichsuniversität Strazburg im Gefüge der deutschen Universitäten an der Westgrenze".

Tenslotte wijzen wij nog op de artikelen van Dr Hannema over de ontwikkeling van de Nederlandsche landschapschilderkunst, van Mr Rost van Tonningen over den economischen inzet van ons land in het Oosten en van Ir Müller over verleden, heden en toekomst van Rotterdam.

Ook van deze aflevering van „Westland "valt de illustratieve verzorging te loven.

A. B. Roels

Inge Wijde: *Kluchten en drama's in den kunsthandel (uitg. Nederlandsch uitgeversbedrijf van wetenschappelijke uitgaven N.V., Leiden).*

De kruidenier, de rijwielreperateur, de kapper, de sigarenverkooper, de krantenbezorger en de . . . . . . men kan nog wel een dozijn andere eerzame beroepen opnoemen van lieden, die verstand van schilderijen meenen te hebben en er gaarne een gokkie in wagen. Schilderijen treft men tegenwoordig bij iedereen aan. Nog niet zoo lang geleden ontdekte ik zelfs eenige wanstaltige olieverfstukjes tusschen de vette waar van een croquettenkraam! Welk een armzalig idee om schilderijen en croquetten in één etalage te combineeren! En toch, 't scheen te gaan en zelfs goed te gaan. De croquettenbaas kende zijn Pappenheimers op 'n prik, want z'n schilderijtjes gingen er even glad in als de croquetten. Niettemin vraagt de mensch, die zijn nuchter verstand behouden heeft, zich af waar die ongehoorde verfhonger vandaan is gekomen. Personages, die vóór den oorlog schilderijen met hun rug nog niet aankeken en zelfs eenige tientjes voor een behoorlijk doekje bezwaarlijk vonden, ziet men nu hun goede geld aan den ellendigsten kladrommel verspillen.

Dit zonderlinge verschijnsel en tal van andere aangelegenheden, waarbij koopers en verkoopers, vaklui en beunhazen, kunsthistorici, schilders en restaurateurs elkander geducht in 't vaarwater zitten, bespreekt Inge Wijde in een even amusant als leerzaam boekje, dat dezer dagen is verschenen.

Inge Wijde moet inderdaad een ingewijde zijn, want de avonturen die hij opdischt, getuigen niet alleen van een ruimen kijk achter de bonte schermen van den kunsthandel, maar doen veronderstellen, dat de schrijver, die zich bovendien als een smakelijk verteller ontpopt, terdege in zijn vak georiënteerd is.

Hij noemde zijn boekje Kluchten en Drama's in den Kunsthandel en die naam is niet slecht gekozen, want wie deze tachtig pagina's doorkruist moet wel — voor 't geval hij het nog niet wist — tot de ontdekking komen, dat de komische en tragische situaties in den kunsthandel geen dag van de lucht zijn. Dat hebben niet alleen de croquettenbakkers en hun medeplichtigen in den schilderijenhandel op hun geweten, maar dit is vooral ook de schuld van de groote hanzen in de zwendelkunst, van de vervalschers en oplichters, die met hun opgelapte knoeikunst de goedgeloovige boeren en burgers vaak voor duizenden bij den neus nemen.

Wie zich op de glibberige paden van den kunsthandel wil begeven, doet verstandig vóór hij er op uittrekt dit amusante boekje te raadplegen en eenige oogenblikken in gezelschap te vertoeven van dubieuze kunsthandelaren als de gebroeders Nepstijn, den heer Klepstraal en tal van andere avonturiers op dit even verleidelijke als gevaarlijke jachtterrein.

Het boekje is thans meer dan ooit actueel. Op de laatste bladzijde raadt de schrijver zijn lezers aan zich bij het aanschaffen van kunstwerken door een deskundige te laten voorlichten en met een betere raadgeving had hij hij zijn boekwerkje niet kunnen besluiten.

Ten slotte dient de aandacht te worden gevestigd op de grappige teekeninggen van Pol Dom en de merkwaardige foto's van A. Dingjan, die veel bijdragen tot de doelmatigheid van het geheel.

Jan D. Voskuil

H. C. S. Wanting: *In het voorbijgaan (uitg. N.V. Uitgeversmaatschappij „Oceanus"*, 's Gravenhage).

Van de korte opstellen, die in de laatste jaren onder den serienaam „In het voorbijgaan" in de Nieuwe Rotterdamsche Courant verschenen, is in dit boek een aantal gebundeld. Zij dragen alle een wijsgeerig-aesthetiseerend of religieus-ethisch karakter en ondervinden daar de voordeelen, doch ook de nadeelige gevolgen van. Het is niet alles even diep gedacht, wat de lezer hier bijeen gezameld ziet, en het is ook niet alles even nieuw en frisch gedacht; maar het is in ieder geval subtiel gedacht en schoon en fijn beschreven.

In zijn opstel over Rossini verhaalt Wanting de mythe uit Plato's Phaidros over de ziel als wagen, bestuurd door een menner en voortgetrokken door twee uiteenstrevende paarden. Hij (Wanting) zegt dan: „Het is zeker geen verloren tijd, ons een oogenblik met deze mythe bezig te hebben gehouden. Want de waarheid van het Leven kan nooit volkomen in abstracte begrippen en woorden worden gevat. Plato, de levende denker, begrijpt dit en daarom kleurt hij zijn laatste waarheden in den vorm van een verhaal van eeuwige dingen, in mythe en beeld even eindeloos rijk en diep als het Leven zelf." In deze woorden tracht Wanting, naar het ons voorkomt, de rechtvaardiging te geven van zijn eigen gedachten en opvattingen over de waarheden des levens en over de toereikendheid van het verstand en de rede, om deze waarheden te grijpen en te begrijpen. Het staat den lezer natuurlijk vrij om met den schrijver van meening te verschillen, doch hij zal moeten toegeven, dat dit geheele boek een argument (een *goed* argument ook) voor de opvatting van den schrijver vormt.

A. B. Roels

Friedrich Klingner: *Römische Geisteswelt. Essays über Schrifttum und geistiges Leben im alten Rom (uitg. Dieterich'sche Verlagsbuchhandlung, Leipzig).*

Van oudsher pleegt men tegenover de Grieksche wijsbegeerte het Romeinsche pragmatisme te plaatse, tegenover den Griekschen geest den Romeinsche staat, tegenover den Griekschen drang tot speculeeren den Romeinschen zin voor de Werkelijkheid, of in één woord (maar dan ook een uiterst veelzinnig woord!) tegenover het Grieksche idealisme het Romeinsche realisme. Zoo is het Grieksche denken door de eeuwen heen „klassiek" gebleven, d.w.z. de maatstaf, waaraan de verschillende wijsgeerige stijlen zich hebben gemeten; zoo is ook de Romeinsche staats- en rechtsordening „klassiek" gebleven en dat niet slechts in den zin van maatstaf en richtsnoer voor de menschheid, maar zelfs in den zin van definitieven vorm, die slechts in slaafsche navolging mag worden gecopieerd en die niet kan worden vervormd zonder tevens misvormd te worden.

Dat de Romein — wiens levenstaak door Vergilius zoo juist gekarakteriseerd werd in de woorden „Tu regere imperio populos, Romane, memento" — niet slechts staatsman was, maar ook dichter en denker kon zijn, bewijst ons Friedrich Klingner in zijn essays over onderwerpen als „Römische Geschichtsschreibung" en over figuren als Virgilius, Horatius, en Boethius.

Het zal overigens na het bovenstaande geen verwondering wekken, dat de hoofdstukken, die onderwerpen behandelen als „Italien. Name, Begriff und Idee im Altertum" en „Rom als Idee", onwillekeurig bij den lezer meer belangstelling wekken dan b.v. de zuiver-litteraire essays. Men bemerkt immers maar al te spoedig, dat letterkunde en philosophie niet de gebieden zijn, waarin zich de Romeinsche geest in volle rijpheid openbaarde; men bespeurt maar al te zeer dat de Romeinsche poëzie en wijsbegeerte niet „klassiek" is geworden in dien geest, waarin het Romeinsche recht klassiek, voorbeeldig dus, geworden is.

Dat Klingner getracht heeft ook die gebieden, waarin de Romeinsche geest zich niet op de zuiverste wijze openbaarde, in onze achting te doen stijgen, is zeker lofwaardig; dat zij toch in de schaduw blijven liggen van de werkelijk klassiek-Romeinsche geestesuitingen vindt zijn oorzaak in het lot, dat ook de schoonste stylist en de scherpzinnigste denker niet vermag te keeren. A. B. Roels

BOEKAANKONDIGING

E. J. Th. A. M. van Emstede: *Van patronymica en geslachtsnamen in Drenthe (uitg. Liebaert, Amsterdam).*

Reinhard Hüber: *Arabisches Wirtschaftsleben (uit. Kurt Vowinckel Verlag, Heidelberg, Berlin, Magdeburg).*

E. V. von Rudolf: *De Jodenspiegel (uitg. Westland, Amsterdam)*

Erich Beier-Lindhardt: *De Führer. Een boek voor de jeugd. Vertaald door* M. J. Schlüter *(uitg. Westland, Amsterdam).*

Zeeoorlog in het Oosten. Uitgegeven door de Marine-Propaganda-Afdeeling Noord. Vertaald door J. Lammertse Lzn. *(uitg. Westland, Amsterdam).*

Alfred Ingemar Berndt: *Mijlpalen van het derde Rijk. Vertaald door* G. N. Reeders *(uitg. Westland, Amsterdam).*

De kapiteins Christiansen. Naar logboeken verteld. Vertaald door G. A. H. Leene *(uitg. Westland, Amsterdam).*

G. G. Engelkes: *Hidde tom Brook. Vertaald door* Maarten van Nierop *(uitg. Westland, Amsterdam).*

Inge Stölting: *Een vrouw vliegt mee. Vertaald door* E. M. van der Maas *(uitg. Westland, Amsterdam).*

Wilhelm Busch: *Pater Filucius Nederlandsche bewerking van* Wilhelmina van 't Woud *(uitg. Westland, Amsterdam).*

Joost van Almere: *Hoe Amerika groot werd (uitg. Westland, Amsterdam).*

Gustav Büscher: *In de diepte der aarde. Voor Nederland bewerkt door* Dr D. G. Montagne *(uitg. N.V. Uitgevers-Mij Kosmos, Amsterdam).*

Matthias Pförtner: *Mijn Russische zwerftocht. Vertaald door* A. E. G. Vuerhard-Berkhout *(uitg. Hamer, Amsterdam).*

Voor Volk en Vaderland (uitg. N.E.N.A.S.U., Utrecht).

UIT DE TIJDSCHRIFTEN

Maandblad der Nederlandsch-Duitsche Kultuurgemeenschap, Januari 1944. Dr Karl Peter Biltz onderzocht in een buitengewoon interessant artikel over „Philipp II. von Spanien und der Maler Hieronymus Bosch" de verhouding van deze beide figuren tot elkander en de geestelijke en psychische verwantschap, die hen onderling verbond. Op dit, tot nu toe in vrijwel volledige duisterheid gehulde gebied, geeft Dr Biltz eenig instructief historisch materiaal, terwijl hij bovendien gelegenheid vindt tot belangwekkende psychologische beschouwingen. Wij citeeren: „Wir müssen nun zu einem früheren Punkte der Betrachtung zurückkehren und zwar dahin, wo von der Anonymität des Hieronymus Bosch die Rede war. Trotz aller äusseren Umstände: seine Mitgliedschaft in dem erwähnten Bruderorden, der gewiss persönliche Züge verhüllt, das frühe Abwandern seiner Bilder, kann diese restlose Verschleierung kein Zufall sein. In der Tatsache, wie der Maler so völlig hinter seinem Werk verschwindet, wie eine so undurchdringbare Dunkelheit um seine Person und sein Leben herrscht, muss man eine Absicht vermuten. Ob und Welche Gründe dafür massgebend waren, äussere Verhältnisse oder schwere innere Konflikte, entzieht sich unserer Kenntnis. Fast aber müssen wir seine Undurchschaubarkeit als einen notwendigen Bestandteil seiner Existenz auffassen. Das Geheimnis, mit dem er seine persönlichen Verhältnisse zu umgeben weiss, entzieht ihn nicht nur der Betrachtung, gibt ihm damit die Distanz und Kraft für seine Arbeit, sondern rückt sein Werk und nichts als sein Werk in den Vordergrund. Durch diese Anonymität wird seine künstlerische Mission weit über seine Person hinaus gesteigert. Vielleicht war dies einer der Züge, der bei dem Beherrscher der Länder zweier Kontinente verwandte Saiten zum Klingen brachte. Seine auf Repräsentation gestellte Erscheinung forderte die Hintansetzung aller persönlichen Züge hinter seine Herrscheraufgabe. Sie verlangte geradezu diese Entpersönlichung, zumal nach der Einführung des neuen Hofzeremoniells durch Karl V., des Zeremoniells, das wir uns das spanische zu nennen gewohnt haben und das nicht nur Spanien ein neues Gesicht gab, sondern an fast allen europäischen Hofhaltungen im Laufe des 16. und 17. Jahrhunderts seinen Einfluss mehr oder weniger geltend machte."

Voorts zegt Dr Biltz over de geestelijk-psychische verwantschap der beide figuren: „Nicht ohne Absicht wurde für die Haltung des Königs die des Malers das gleiche Wort Undurchschaubarkeit gewählt. Denn das ist es, worin beide übereinstimmen. Bis zum Aeussersten suchen sie sich zu verstecken, jener hinter der prunkhaften Kompliziertheit seiner Hofhaltung, dieser hinter der überwältigenden Phantasterei seiner gemalten Tafeln. Ja, sogar in dem Archaismus des Denkens begegnen sich beide. Der durchaus noch mittelalterliche Begriff des theatrum mundi, in dem auch Philipps Gedanken vom Königtum noch verwurzelt sind, wo hätte er ihn besser verwirklicht sehen sollen als bei diesem brabantischen Maler?"

En tenslotte: „In dem Masse wie Bosch in seinem Jahrhundert von dem Fortschritt des Zeitgeistes eigentlich schon überholt war, hatte er sich aber die Verbindung mit der Volksseele offengehalten. Das Volk verstand noch die geheimnisvollen Zeichen, Anspielungen und Gleichnisse. Die angedeuteten Durchdringungen, Verquickungen, Widerspenstigkeiten, Allegorien und Symbole wurden von der Menge, die sich viel länger den Zusammenhang mit diesen irrationalen Kräften bewahrt hatte, aus dem Instinkt heraus richtig aufgefasst. Hier sprach einer der ihrigen von ihren Sorgen und Nöten und Aengsten, sprach das aus, was alle heimlich dachten oder träumten. Karl V., der wirkliche „seigneur naturel", in dem das germanische Blut noch stärker war, verstand diese Sprache noch ganz und war deshalb beliebt bei seinen Niederländern. Der überorganisierte Sohn Karls, der Enkel Philipps des Schönen von Burgund, der Ururenkel jenes Karls des Verwegenen, war schon viel zu differenziert, um diese natürlichen Kräfte, um deren Vorhandensein er wohl wusste, für sich wirksam machen zu können. Darum liess er auch die Provinzen, als sie sich untereinander zerfleischten, in ihrer schwersten Stunde allein und schickte in der völligen Verkennung seiner herrscherlichen Situation einen Herzog Alba, der mit roher Hand diese letzten und feinsten Bindungen an immer zerstören musste. Er aber fand in den Bildern des Hieronymus Bosch etwas von jenen dunklen Kräften gestaltet, um deren Ausschöpfung er sich zetlebens bemüht hatte, von denen er aber nur einen äusseren Bezirk zu erreichen vermochte".